



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## EL CURADOR ARTISTA:

Un análisis histórico social de la figura curatorial en el arte contemporáneo

Trabajo Final de Máster Oficial Estudios Avanzados en Historia del Arte

Alumna: Josephine M. Tressler Iglesias

Dirigido por Dra. Nuria Peist Rojzman

Departamento de Historia del Arte / Universitat de Barcelona

2018 / 2019

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a Dra. Nuria Peist por su dedicación durante el desarrollo de mi trabajo. Al equipo de Registro y Logística del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* por haber sido un apoyo de aprendizaje y una base de motivación durante el periodo de investigación.

A mi madre por haber impulsado mi profesión en las artes y Andrés por el apoyo durante estos dos años de Máster en Barcelona.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
Hipótesis y Objetivos	2
Estado de la Cuestión	3
Marco Teórico	8
Metodología	9
 <b>Capítulo I</b>	
<b>Revisión del paradigma curatorial: definiciones del curador y su posición en el campo del arte</b>	12
 1.1 El Curador: cómo se define y cuáles son sus antecedentes	12
1.2 Las reglas del juego del campo del arte y un análisis del lugar del curador	19
1.3 La exhibición como medio para el desarrollo de un habitus artístico curatorial	24
 <b>Capítulo II</b>	
<b>Los Artistas como Curadores: revisión histórica de los inicios de la profesión curatorial</b>	27
 2.1 Los curadores a principios del Siglo XX: Artistas más que conservadores de colecciones	27
2.2 Marcel Duchamp: El artista considerado curador	33
2.3 Curador como Autor: Herencia de los artistas	38
 <b>Capítulo III</b>	
<b>La consolidación del Curador-Artista</b>	42
 3.1 Análisis de la trayectoria de Harald Szeemann	42
3.2 Szeemann como bisagra histórica: Lo singular de Nathalie Heinich	48
3.3 La fallida desmitificación curatorial de Seth Siegelaub	53

## **Capítulo IV**

### **Evolución de la figura del curador-artista en el arte contemporáneo 56**

#### **4.1 Casos de estudio en el arte contemporáneo: Curadores-Artistas 56**

#### **4.2 El poder y responsabilidad curatorial en las Mega-Exhibiciones 65**

#### **4.3 Cambios en el campo de juego: Tendencias rescatadas del paradigma curatorial en el arte contemporáneo 72**

### **Conclusiones 79**

### **Bibliografía 84**

## Introducción

Siempre estuve cercana a la figura del curador artista. Mi formación en Bellas Artes, las exposiciones en museos y ferias en las que participé y mi propio trabajo de curadora tuvieron mucho que ver. Sin embargo, la idea de la presente investigación surge a partir de la experiencia como espectadora de una muestra. En una visita guiada recuerdo la sensación nerviosa de estar esperando a la curadora que nos guiaría por su exposición. Al entrar finalmente en la sala de exhibición, comenzó a explicarnos las ideas que quiso transmitir, haciendo hincapié en lo que debíamos recordar antes de contemplar las obras. Empezamos a caminar en silencio, imitando una peregrinación religiosa y guiados por la admiración, mientras nuestra curadora se iba deteniendo frente a cada obra. Lo que más nos llamó la atención es que todas las obras fueron seleccionadas a partir de dos colecciones de arte contemporáneas para ser utilizadas como hilo conductor del discurso curatorial impuesto —en este caso sin una producción colaborativa con los artistas.

De forma casi incuestionable se plantea que lo que quiso decir el artista aparentemente concuerda con la temática formulada por la curadora, lo cual justificaba que obras de Gerhard Richter, Tim Rollins, Joan Brossa, Àngels Ribé y otros hayan sido seleccionadas y presentadas desde su visión personal. Al quedarme contemplando la ventana del artista José Maldonado, e intentando procesar lo dicho por la curadora, me encontré de repente alejada del rebaño y su pastor por lo que, al ver al grupo desde lejos, me sentí impactada por la fuerte presencia que tiene esta figura para nosotros los espectadores. Ese día nadie cuestionó si los artistas y las obras presentes en la muestra realmente querían decir lo que la curadora nos estaba contando.

A partir de esta experiencia de impronta personal, comencé a hacerme preguntas en torno a la figura curatorial y cómo se posiciona en el mundo del arte. La presente investigación tiene como objetivo principal estudiar este tipo de curador tan visible en el arte contemporáneo. Presentaremos a continuación las primeras hipótesis surgidas de nuestras observaciones, los objetivos principales de la investigación, un somero estado de la cuestión sobre esta tipología de curador artista, las teorías que servirán de fundamento metodológico en nuestro trabajo y, finalmente, la metodología general de la investigación.

## Hipótesis y objetivos

A continuación, expondremos las hipótesis y los objetivos que hemos planteado al comienzo de nuestra investigación que se titula *El Curador Artista: Un análisis histórico social de la figura curatorial en el arte contemporáneo*. Tanto unas como otras surgen principalmente de la idea de que el curador ha alcanzado unos grados de visibilidad muy elevados en el arte contemporáneo. No obstante, pese a la visibilidad que presenta esta figura las fuentes bibliográficas sobre el tema son escasas.

Una de nuestras hipótesis de partida es que consideramos que las tendencias expositivas del arte contemporáneo están en estrecha relación con la aparición de una tipología que se puede denominar curador-artista. Asimismo, nos preguntamos cuáles son los aspectos puntuales que le otorgan al curador características artísticas. Una segunda hipótesis inicial es que creemos que la manera de abordar la exhibición por este tipo de curador no encuentra antecedentes en los conservadores de colecciones de museos, sino en las experimentaciones planteadas por los artistas de la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, creemos que Harald Szeemann es una bisagra que marca un antes y un después para la profesión curatorial. Por lo tanto, esperamos comprobar nuestras hipótesis iniciales al rastrear un proceso histórico que pudiese explicar y poner a prueba nuestras ideas sobre esta tipología en la presente investigación.

Nuestro objetivo e interés principal del trabajo es analizar la figura del curador-artista. Desde aquí se derivan los siguientes objetivos. Intentaremos definir la figura curatorial contemporánea y su posición dentro del campo del arte. A su vez nos planteamos realizar una revisión histórica de la figura curatorial durante el siglo XX para identificar si se pueden encontrar indicios de este agente como curador-artista. Además, buscamos analizar la biografía y trayectoria del curador sueco Harald Szeemann como referente de nuestra tipología de estudio para evaluar si se trata de una figura que se consolida en la segunda mitad del siglo XX y permanece en el siglo XXI. Por último, plantearemos como objetivo intentar demostrar la existencia de la figura curatorial artística en prácticas actuales del arte contemporáneo.

## Estado de la Cuestión

Como hemos planteado, el tema central de nuestra investigación es la figura del curador-artista. Es importante mencionar que esta tipología se ha tratado de forma directa e indirecta, pero de manera muy limitada por ser un tema de interés bastante reciente. Entendemos como forma directa aquellos textos y/o autores que se refieren a nuestra tipología como tal, e indirecta a aquellos autores que hacen referencia a la tipología sin catalogarla con un nombre en particular y mencionándola en el marco de otras investigaciones o intereses.

Las primeras referencias y teorizaciones encontradas sobre un curador artista no se encuentran en un libro sino en una exposición de arte. En 1969 cuando se inaugura *When Attitudes Become Form* en la Kunsthalle de Bern y renuncia su curador, Harald Szeemann, comienzan a aparecer referencias a prácticas curatoriales con una veta artística. Esta exhibición lo llevó a abrir su propia agencia como curador independiente, instalando una nueva mirada sobre la profesión curatorial. Más adelante en 1972, con la inauguración de Documenta 5, se publicaron una serie de artículos donde se criticó o celebró su actitud artística como director de una exhibición a gran escala. Es interesante destacar que luego en 1975 se creó en la ciudad de Nueva York la organización *Independent Curator International (ICI)* por Susan Sollins y Nina Castelli Sundell. La iniciativa inaugurada por las dos curadoras buscaba promover el trabajo de este agente independientes a través de una especie de red entre distintos países para ampliar la discusión en torno a esta figura (Independent Curators International, s.f.).

Por otro lado, las fuentes indirectas sobre nuestra tipología de estudio se encuentra en los trabajos de autores como Nathalie Heinich, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Sarah Thornton, Beryl Graham, Sarah Cook, Elena Filipovic, Jens Hoffmann, Hans Ulrich Obrist, David Balzer, Adrian George y Alison Green. Antes de comenzar la investigación sabíamos que la socióloga del arte Nathalie Heinich publicó en 1995 un pequeño libro titulado *Harald Szeemann: un cas singulier*. La autora realizó un análisis sobre esta figura como autor de exhibiciones pese a que no se le reconocía por el resto del mundo del arte. Luego encontramos que el siguiente año en 1996 los autores Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne editaron un libro titulado *Thinking About Exhibitions* donde dedicaron una sección al curador. Llamativamente lo titularon *Curators or Caterers*, haciendo una especie de pregunta lúdica a la situación que observaban de la profesión curatorial y exhibitoria. Con la aportación de ensayos escritos por autores como Lawrence Alloway, Nathalie Heinich y

Michael Pollack, la figura curatorial como cuidador de piezas valiosas se cuestionó, lo cual manifestó una supuesta crisis de la profesión. Pese a que no escribieron directamente sobre nuestro tema, aportaron información sobre cómo se estaba definiendo nuestra figura de estudio y plantearon una redefinición del conservador de colecciones como autor de exhibiciones.

A pesar de que durante la segunda mitad del siglo XX no hemos encontrado publicaciones sobre una historia del curador o estudios sobre su relación con el artista, en el año 2000 se realizó un simposio organizado por *Philadelphia Exhibition Initiative* titulado *Curating Now*. Con la llegada del nuevo siglo vemos que se discutieron los cambios que fue experimentando la profesión del curador y su situación frente a la institución, es decir su condición como independiente que fue inaugurado por Szeemann en la década de 1970.

En 2008 la socióloga de arte Sarah Thornton publicó *7 Days in the Art World*. Pese a que ninguno de sus capítulos están dedicados a la figura curatorial, se presenta la manera en que trabaja el curador a partir de su visión personal. Este texto en particular es fundamental ya que analiza esta figura desde la sociología del arte de manera indirecta y presenta un estudio dedicado a las relaciones entre los diversos agentes del mundo artístico. Por otro lado, Beryl Graham y Sarah Cook publican en 2010 un libro titulado *Rethinking Curating: Art After New Media*. El texto de estos autores analiza la curaduría frente a los nuevos medios utilizados en el arte contemporáneo. Sin embargo, nos sirve como punto de partida ya que cuestiona la curaduría contemporánea y cómo aborda la exhibición, por lo tanto, cómo trabaja con los artistas. Ese mismo año los editores Elena Filipovic, Marieke van Hal y Solveig Øvstebø publicaron una recopilación de textos que titularon *The Biennial Reader*. En este libro se encuentra un capítulo dedicado al curador subdividido a su vez en ensayos de distintos autores. Es significativo que recién el año 2010 tenemos acceso a ensayos escritos en los años noventa sobre la posición del curador, cómo se ha instalado en el mundo del arte con mayor visibilidad y, por último, su relación o su responsabilidad con los artistas.

Con la intención de realizar una historia de la curaduría, Hans Ulrich Obrist publicó en 2011 un libro titulado *A Brief History on Curating*. El texto está formado por una recopilación de entrevistas realizadas a diversos curadores de renombre quienes cuentan su experiencia en la profesión. Pese a que no se encuentra una aclaración sobre nuestra temática, las entrevistas realizadas a Seth Siegelaub y Harald Szeemann nos ofrecen el contexto histórico de la curaduría de la segunda mitad del siglo XX. En el año 2013 el curador y autor Jens Hoffmann



publicó un pequeño libro titulado *Ten Fundamental Questions on Curating*. Como hemos observado hasta aquí, la mayoría de las publicaciones sobre esta temática se caracterizan por ser recopilaciones de ensayos escritos por diversos autores relacionados con la profesión (opiniones de artistas, curadores, directores de museos, críticos, etc.). Hoffmann integra en este libro distintos ensayos que responden a diez preguntas en torno al curador, el público, la exhibición, etc., con el fin de formar una discusión alrededor de su definición. Sin embargo, la tipología del curador-artista no se menciona.

En el año 2014 Obrist publicó su libro *Ways of Curating* donde presentó sus propias experiencias curatoriales definiendo la práctica como algo móvil que integra la visión personal del agente. A través de esta publicación podemos acercarnos a la mirada de un curador que trabajó de una manera distinta y desde su creatividad. Ese mismo año el escritor canadiense David Balzer publicó un pequeño libro titulado *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. El libro de Balzer presenta una historia de la curaduría y de la figura curatorial, además de un análisis sobre la situación actual y la visibilidad de los curadores contemporáneos. A su vez, en el año 2014 se lanza el libro de Jens Hoffmann titulado *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. Pese a la recopilación extensa donde se registra una historia de la exhibición, el último apartado está dedicado a una entrevista grupal con distintos curadores de arte contemporáneo. En esta sección Hoffmann comentó que la curaduría había cambiado dramáticamente en las últimas dos décadas, convirtiéndose en una profesión cada vez más creativa y quizás incluso artística (Hoffmann, 2014: 242).

Por otro lado, el autor británico Adrian George publicó en 2015 un especie de manual para el curador. Titulado *The Curator's Handbook*, George realiza una guía con los pasos a seguir para realizar una curaduría. Sin embargo, nos interesa que el autor haya incluido en este libro una serie de citas de diversos agentes del mundo del arte que hablan sobre el potencial autoral y artístico de esta profesión.

A través de la investigación del estado de nuestro tema hemos llegado a encontrar una serie de publicaciones recientes sobre el artista como curador. A pesar de que no tratan al curador como enfoque central creemos que aporta una reflexión a la analogía que intentamos estudiar en la presente investigación. En 2016 y 2017 la autora Elena Filipovic publicó dos libros que tratan sobre el artista como curador, integrando una revisión historiográfica sobre el tema. Pese a que existen otros estudios que han publicado sobre la condición curatorial de Marcel Duchamp –

abordado por autoras como Nuria Peist (2012) y Renate Wiehager (2017)– Filipovic publicó el 2016 un libro titulado *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* donde planteó que el artista francés es el iniciador del paradigma curatorial. Luego el siguiente año la autora publicó *The Artist as Curator: An Anthology*. Tal y como describe su título, el libro consistió en una recopilación de ensayos donde se buscó examinar “lo que entonces era un fenómeno profundamente influyente pero aún poco estudiado, una historia que aún no se había escrito: el papel fundamental que han desempeñado los artistas como curadores” (Filipovic, 2017).

Por otra parte, durante el transcurso de nuestra investigación encontramos que la autora Alison Green publicó el 2018 una investigación titulada *When Artist Curate: Contemporary Art and the Exhibition as a Medium*. Pese a que este estudio analiza la actividad curatorial llevada a cabo por artistas a través de la historia del arte, también es fundamental en nuestra investigación. Asimismo, propone una revisión de prácticas artísticas durante el siglo XX que no se habían considerado como curatoriales, sumando al análisis de la relación entre práctica artística y práctica curatorial.

No obstante, existen autores que durante la última década han trabajado sobre nuestra controversial tipología de estudio de manera directa. El curador como artista ha sido discutido y criticado por el autor australiano Terry Smith en su libro *Thinking About Contemporary Curating* (2012). Específicamente en un capítulo titulado “Artists as Curators/ Curators as Artists”, Smith dijo que los curadores no son artistas. El autor planteó que en la era contemporánea existe una malinterpretación de la definición de las dos figuras, por lo que dirá que el curador que actúa como artista no necesariamente significa que se transforme en ello. Pese a la malinterpretación que acompaña a la analogía curatorial artística, Smith manifiesta en su capítulo que ambos agentes del arte comparten el mismo propósito a precipitar una experiencia de lo intangible. Esto ha sido llamativo en la teorización de nuestra temática ya que indaga sobre posibles similitudes en la producción de un curador y un artista.

Al realizar un estado de la cuestión sobre nuestra temática de estudio es de suma importancia mencionar la obra del autor y curador Paul O'Neill, publicado también el año 2012. Su libro titulado *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)*, nos ha servido para plantear nuestra hipótesis de trabajo. La detallada investigación histórica que hace el autor aporta cuestiones sobre la evolución que ha tenido esta profesión a partir de los años sesenta.

Por otro lado, el año 2016 la curadora Dimitrina Sevova en colaboración con Alan Roth y organizado por Corner College inauguraron el debate titulado *Artist as Curator as Artist: The Art of Curating or How about a Paracuratorial Turn?*. Con la intención de realizar una serie de presentaciones y conversaciones sobre esta pregunta, el texto que realizaron como ensayo introductorio encabezó la idea de un nuevo paradigma para la curaduría. Pese a que se trataron tendencias en las temáticas curatoriales, la figura del curador como autor de exhibición utilizando prácticas artísticas también se analizó.

Previamente en el año 2014 la socióloga Nathalie Heinich publicó un libro titulado *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística* (tenemos en consideración que la traducción al castellano se realiza el 2017). Este libro es bastante significativo para nuestra investigación ya que en distintos párrafos hace mención a la figura curatorial que utiliza metodologías artísticas y que por ende forma parte de la construcción de tendencias en el arte contemporáneo. Para ejemplificar algunas aportaciones, la socióloga del arte analizó lo que según ella son tres “tipos ideales” de curadores presentes en el mundo del arte (2017: 202) y por otra parte menciona la “creación intelectual” por parte de los curadores en las exhibiciones (2017: 254).

En abril 2019 la curadora e investigadora Jimena Ferreiro publicó un libro titulado *Modelos y Prácticas Curatoriales en los 90: La escena del arte en Buenos Aires*. Dentro de este texto la autora se centra en estudiar los casos de los curadores argentinos Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco en la última década del siglo XX. Además, Ferreiro realizó una genealogía curatorial atendiendo a la profesionalización y a los inicios imprecisos de esta práctica. Por lo visto, el libro aspira a ser una profundización del proceso de escritura de la historia de la curaduría y por ende comparte una cercana conexión a los objetivos de nuestra investigación.

Luego de la revisión de esta variada bibliografía que ha tratado nuestra temática hemos observado que existe una falta importante en cuanto a la definición de la figura curatorial contemporánea y por lo mismo un registro del curador por parte de la historia del arte. Asimismo, como lo veremos en la investigación, la curaduría no comienza en las últimas cuatro décadas, sino que existen registros anteriores de artistas u otros agentes que utilizan metodologías normalmente adjudicadas al curador. Por lo mismo, nuestra investigación tiene el objetivo de cubrir la laguna que falta respecto a una monografía que analice la tipología propuesta desde una perspectiva sociohistórica.

## Marco Teórico

Los siguientes autores nos servirán como punto de partida para analizar los datos a partir de sus aportaciones teóricas. En primer lugar, las teorías desarrolladas por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su libro *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (1995) serán trabajadas desde el inicio de nuestra investigación. A partir del análisis realizado por el autor de las estructuras de todo el campo literario proponemos que el mundo del arte se puede considerar como un campo de relaciones. Esto será fundamental en nuestro análisis de la figura curatorial en relación con el artista. En su libro, Bourdieu plantea que los campos sociales son campos de juegos constituidos a través de la historia. Dentro del posicionamiento que toma cada agente en el juego forjado por intereses comunes se ganan o pierden ciertos capitales. Lo interesante de este juego es que está en constante definición y redefinición por lo que la posición o la misma caracterización del jugador no es estática. A partir de este movimiento los integrantes del juego pueden alcanzar capitales (bienes) culturales, sociales y simbólicos, por lo tanto, obteniendo diversos reconocimientos que sobrepasan lo material. Ahora bien, el sociólogo también plantea que las estructuras sociales en los campos de juego pueden ser interiorizadas o “hechas cuerpo”. El concepto de *habitus* desarrollado por Bourdieu implica la integración de ciertas conductas o la modificación de prácticas por parte de un agente. Esta especie de modificación en su condición no es aleatoria, sino que al constituirse por un proceso histórico el jugador puede ser selectivo respecto a qué ha de interiorizar. Esta conciencia del cambio a través de un proceso cronológico nos servirá para desarrollar la posible evolución del curador como integrante del campo social artístico.

Desde un campo similar al de Bourdieu, las ideas de Nathalie Heinich son importantes para comprender las modificaciones del curador en el arte contemporáneo. En su libro *El Paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística* (2014), la socióloga del arte analizó las nuevas tendencias dentro de la configuración de este campo social. Por lo mismo, la autora planteó que el arte contemporáneo es su propio paradigma y a su vez un género distinto al del moderno o el clásico. A partir de un análisis meticuloso de todos los componentes que conforman el campo del arte contemporáneo, la socióloga del arte francesa advirtió sobre la importancia de la mediación. Heinich propuso que el curador del arte contemporáneo es distinto al comisario y por lo tanto se posiciona dentro de un campo más autónomo como guardián de las fronteras entre el mundo corriente y el mundo del arte (2017: 200). Es a partir de este análisis que la autora observó que la vida del curador se encuentra “más cerca de la del

artista que de la del conservador de museos” (2017: 202) y que se pueden identificar tres prototipos de curadores ejerciendo en el arte contemporáneo, específicamente en Francia.

Por otro lado, el autor Paul O'Neill explica un concepto particular en su libro *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)* (2012) que también será fundamental para el planteamiento de nuestra hipótesis. A partir de un intento de realizar una historia de la curaduría, O'Neill describe que en los ochenta el crítico del arte Seth Siegelaub buscó desmitificar al curador ya que el espectador no era capaz de distinguir entre el proceso curatorial y la producción del artista. Por lo tanto, en este planteamiento, Siegelaub consiguió que se intentase visibilizar y concretar las tareas curatoriales. Sin embargo, esta visibilidad planteada llevó a lo que O'Neill nombra como una re-mistificación del curador. Según el autor después de la iniciativa del crítico de arte la curaduría se profesionaliza y, por lo tanto, es reconocida aún más en el mundo del arte. El planteamiento de una re-mistificación del curador en la últimas dos décadas del siglo XX colaborará a concretar la evolución de nuestra tipología de estudio desde las iniciativas de Harald Szeemann en los setenta.

## **Metodología**

Para analizar la tipología del curador-artista y sus influencias en el arte contemporáneo se utilizará un enfoque cualitativo. En primer lugar, nuestro acercamiento será a partir de las definiciones curatoriales existentes en las fuentes bibliográficas y de cómo este agente se posiciona en relación con el resto del mundo del arte. Al tener características artísticas se buscará intentar analizar su relación principalmente con los artistas. Asimismo, este tipo de análisis será utilizado para estudiar y comparar casos de estudios de curadores contemporáneos con características artísticas.

Dentro de la investigación se utilizará el método de estudio de casos para así contrastar y validar nuestras observaciones recopiladas a través de fuentes bibliográficas y conferencias asistidas. Al apuntar anteriormente una escasez en las fuentes bibliográficas específicas sobre la figura del curador-artista y al reconocer que nuestra temática de estudio es reciente, se realizarán entrevistas a algunos profesionales del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA) –tales como curadora, registro de exposiciones y restaurador. Esto se hará para

integrar las tendencias observadas por estos agentes que trabajan cerca de artistas, sus obras y de nuestra tipología curatorial.

Para demostrar los resultados de la recopilación de información organizaremos nuestra investigación bajo una lógica cronológica determinada dentro del siglo XX y el siglo XXI. A su vez, se estructurarán nuestros hallazgos en cuatro capítulos que puedan ilustrar un proceso evolutivo de nuestra figura de estudio según unos supuestos antecedentes, afirmaciones y finalmente una mirada del presente. Nuestro primer capítulo “Revisión del paradigma curatorial: definiciones del curador y su posición en el campo del arte” buscará contextualizar al lector sobre la manera en que se define la profesión y la figura curatorial. Asimismo, desarrollará las teorías sociológicas del campo del arte como campo de juego entre sus integrantes y lugar de modificación del *habitus*.

El segundo capítulo “Los Artistas como Curadores: revisión histórica de los inicios de la profesión curatorial” intentará presentar una genealogía curatorial en casos de algunos artistas visuales de la primera mitad del siglo XX. Para profundizar sobre esto nos hemos planteado analizar con mayor profundidad el caso del artista francés Marcel Duchamp y las fuentes bibliográficas respectivas que lo consideran como un artista-curador.

El tercer capítulo titulado “La consolidación del Curador-Artista” propone indagar sobre la figura de Harald Szeemann como posible bisagra histórica de nuestro proceso de análisis cronológico. Para esto revisaremos monografías, catálogos y documentales del curador sueco. Esperamos también asistir a la retrospectiva *Harald Szeemann Museum Der Obsessionen y Harald Szeemann Grossvater: Ein Pionier Wie Wir* en la Kunsthalle de Düsseldorf durante su muestra entre octubre 2018 y enero 2019. Conjuntamente analizaremos contraposiciones existentes a la manera en que ejecutaba este curador en el periodo de los años setenta y ochenta, para así evaluar una supuesta desmitificación de su figura y proponer una híper visibilidad curatorial después de Szeemann.

El cuarto y último capítulo de nuestra investigación, titulado “Evolución de la figura del curador-artista en el arte contemporáneo”, se planteará si la figura del curador-artista es partícipe de la definición de tendencias dentro del arte contemporáneo. Para esto se analizará casos de curadores-artistas escogidos a partir de criterios de selección geográficos, de sexo, edad y aspectos profesionales. Con los hallazgos de este estudio de casos se profundizará en

las plataformas de exhibición conocidas como mega-exhibiciones, ya que las tendencias demuestran que son dirigidas usualmente por curadores. A partir de la revisión de artículos y fuentes específicas sobre estos eventos, abriremos un debate en torno al poder de nuestra tipología de estudio y por lo tanto las responsabilidades que lo acompañan. Por último, a través de entrevistas y lectura de fuentes más recientes sobre la posición del curador se buscará demostrar que la tipología del curador-artista es más dominante de lo que se reconoce.

## Capítulo I

### Revisión del paradigma curatorial: Definiciones del curador y su posición en el campo del arte

En este capítulo se analizarán las definiciones disponibles sobre la figura curatorial y su oficio. Las referencias sobre esta figura ayudarán a proponer que aún existen dificultades para concretarla. Pese a esto se analizará la formulación de distintas tipologías curatoriales por parte de autores como Nathalie Heinich y Graham & Cook. Desde estas teorías se buscará demostrar la visibilidad de una tipología en particular, la del curador-artista. Con el objetivo de comprender esta tipología con más profundidad se buscará indagar en torno a su posición y relación con los otros agentes del mundo del arte. Para esto se analizará las teorías del sociólogo del arte Pierre Bourdieu sobre el campo y los capitales culturales, sociales y simbólicos necesarios para pertenecer al mismo. Por último, se analizará su concepto de *habitus* que implica la interiorización de estructuras sociales. Esto ayudará a comprender al curador tomando en cuenta teorías que defienden su semejanza con el artista o cómo ha llegado a posicionarse de tal manera. Asimismo, se planteará la transformación de la exhibición como un espacio de creación. Podemos deducir según esta teoría que la exposición le otorgará al curador características intrínsecas del artista, generando así un *habitus* particular.

#### 1.1 El Curador: cómo se define y cuáles son sus antecedentes

La búsqueda de una definición concreta de qué es un curador o qué supone la práctica curatorial no parece ser fácil. Algunos autores comentan la dificultad de poner en palabras cuál es el rol del curador en el arte. Esta poca claridad es interesante ya que permite preguntarse qué es un curador y cómo se puede definir. O más bien, tal y como manifiesta Daniel Birnbaum (director de la cincuenta y treceava Bienal de Venecia): “la historia de la crítica es mejor conocida [...] que la historia de la curaduría [...] ya que] no existen libros sobre esta actividad paralela de crear exhibiciones. Tal vez tiene que ver con el hecho que el curador no fue, y quizás no debería ser, una figura bien definida” (Birnbaum, 2009 en George, 2015: 3). Lo dicho por el director del Moderna Museet en Estocolmo enfrenta directamente la problemática en cuestión. Esta cierta libertad que le otorga Birnbaum al curador permite poner en juego los límites de su definición y cómo se relaciona con los otros actores del mundo del arte.



Si miramos la misma palabra que se utiliza para nombrarlo, ésta se encuentra en constante revisión. Desde comisario a curador, su nombre aún no logra concretarse por sus posibles referencias policiacas o restaurativas. También, las mínimas diferencias entre escribir la práctica como curaduría o curatoría abren ciertas dudas en su definición. Hoy en día se suele escuchar mucho más la presentación del curator (palabra del inglés apropiada por el castellano y pronunciada como cu.rei.tor). A partir de esto, se busca plantear que, al traducir la palabra curador de inglés a castellano, esta se transforma en un concepto. Mediante la conceptualización de la figura se le agrega un incuestionable estatus al cargo curatorial. Sin embargo, existen ciertos parámetros que se tienden a escuchar al intentar definir al curador y sus tareas.

El origen de la palabra curaduría se puede encontrar en el latín “cura”, la cual se traduce a lo que significa cuidar. En principio el “curatore” o cuidador sería el concepto que define un curador (David Balzer, 2014: 30). Existe bastante debate entre los autores que han intentado narrar una especie de historia de la curaduría. Según el profesor y crítico de arte canadiense David Balzer, los orígenes de la palabra curaduría se pueden rastrear en el Imperio Romano. A partir de esto, el autor la relaciona con el concepto de cuidador y sobre todo con sus tareas. El cuidador o curador del Imperio Romano no necesariamente protegía piezas de valor, sino que solía cuidar a los considerados como lunáticos. El autor también relaciona la figura con el procurador romano. Los cargos del procurador se enfocaban principalmente en la gestión, administración y supervisión de las provincias o de un determinado espacio geográfico. A pesar de cierta autonomía como mediador dentro de su distrito debía responder a un superior. Balzer en su libro *Curationism: How curating took over the art world and everything else* nos entrega un curioso ejemplo a esta analogía. El procurador romano más famoso de la historia católica fue Poncio Pilato por su decisión de crucificar a Cristo (David Balzer, 2014: 31). Pilato de alguna manera se encontró en medio de dos presiones como “cuidador” de Judea llevándolo así a decidir ante una disyuntiva. Con algo de ironía podríamos decir que el curador contemporáneo aún no ha tenido que llegar a ese tipo de conflicto en su relación como posible mediador entre artista y espectador.

Asimismo, Adrian George, curador inglés y autor del libro titulado *The Curator's Handbook* (2015), define al curador a partir de la raíz latina “curare” tal y como hace Balzer. Además, comenta que el primer registro de la palabra se puede encontrar en el siglo IV a partir de las tareas entregadas al guardián de menores o, nuevamente de los lunáticos (George, 2015: 2).

Según George, la evolución del curador, tal como lo entendemos hoy en día, se debe estrictamente al desarrollo del coleccionismo como una actividad de la clase alta de la sociedad del siglo XVII y XVIII. George afirma que aquella actividad daría inicios a las *Kunstkammer* o también conocidos como los Gabinetes de Curiosidades. Aquella habitación almacenaba objetos diversos coleccionados por el dueño de la vivienda. Estos espacios muchas veces eran gestionados por un miembro del personal de la casa, a quien se le entregaba responsabilidades como el cuidado y mantenimiento de la colección (2015: 2). A pesar de que la relación que establece el autor entre el curador y los inicios del coleccionismo o también del propio museo es fascinante, no estamos de acuerdo del todo con que coincida con una definición actual de curador. Creemos que la visión del autor se refiere a la definición de un solo tipo de curador tradicional sin considerar a la multiplicidad de tareas que realiza un curador de arte contemporáneo.

Para contestar a la definición anterior es útil considerar la postura de la socióloga del arte francesa Nathalie Heinich. En su libro, *El Paradigma del Arte Contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, afirma que la función del curador del arte contemporáneo es cada vez más autónoma (Heinich, 2017: 200). El curador de la época moderna se entendía como la figura que se encargaba de organizar las exhibiciones de arte en distintos espacios. Sin embargo, en el paradigma contemporáneo, las funciones de esta figura empezaron a ser cada vez más independientes, ejerciendo también los roles de un crítico de arte y administrador. De alguna manera, el antiguo comisario, ya sea como procurador romano o conservador de las *Kunstkammer*, ha evolucionado y no responde a un emperador o coleccionista. Según Heinich se pueden definir tres posibles tipos “ideales” de curador en el paradigma contemporáneo:

El curador asalariado, vinculado a menudo a una estructura, de más edad, y menos estudios, pero más activo, más reconocido y más internacionalizado; (segundo) el joven comisario independiente...con contratos temporales precarios; y (tercero) el artista-comisario, que suele trabajar en asociaciones y en provincias, con un reconocimiento y unos ingresos aún más escasos. (2017: 202)

A diferencia de los autores comentados anteriormente, la socióloga abre la posibilidad de que el curador sea una figura que no se dedique tan solo a la conservación de una colección, el cuidado de piezas de arte o de un espacio en particular. La autora le dedica este análisis al curador en un capítulo titulado “La importancia de la mediación”. Dentro de este capítulo el

curador es definido en contraste con sus posibles pares en mundo del arte, a partir de las prácticas mediáticas. La autora lo asemeja a un crítico o historiador del arte e incluso con directores de instituciones, marchantes y galeristas. A partir de esto, se puede cuestionar cuál de las definiciones de curador es más certera. Por un lado, Heinich propone que la profesión curatorial se asemeja a la del merchant o crítico de arte, mientras Balzer basa su definición curatorial en el Oxford English Dictionary, donde se plantea la curaduría como una extensión de la práctica del museo o galería, la cual implica las acciones de seleccionar, organizar y presentar diversos objetos (Balzer, 2014: 8). Sin embargo, nos preguntamos si será solamente esto lo que caracteriza o define una tipología de curador-artista. Por otro lado, el crítico de arte Lawrence Alloway aportará que “a pesar de las múltiples posibilidades de exposiciones presentadas por el mundo del arte en cualquier momento, el curador/curadora selecciona lo que él o ella quiere presentar y calcula la factibilidad del proyecto” (Alloway en Reesa Greenberg, et al., 1996: 222).

Para seguir argumentando una posible contraposición a las definiciones donde se plantea una visión más tradicional del curador como alguien que solamente selecciona objetos, es interesante la postura del escritor e investigador del arte Barnaby Drabble:

Para mi la curaduría es un modo, no es una simple pregunta sobre muestra o producción, la curaduría siempre es autoral de alguna forma u otra...la curaduría para mi no es sobre la muestra de trabajos (ya sea en una galería o por internet), es sobre el desarrollo de significado crítico en colaboración y discusión con artistas y públicos. (Drabble, 2003 en Graham & Cook, 2010: 10)

La declaración de Drabble nos aleja de una práctica curatorial de simple selección y presentación de objetos y considera otros aspectos de su labor como posible autor. Asimismo, los autores de *Rethinking Curating: Art after New Media* publicado el año 2010, Beryl Graham y Sarah Cook, comentan sobre la perplejidad que acompaña la definición del curador y cómo la historia del arte ha invisibilizado el proceso curatorial. Proponen que se considere al curador a partir de los roles que cumple en el mundo del arte. Esto es bastante interesante ya que, de alguna manera, le entrega al curador cierta libertad para ocupar distintas posiciones durante su carrera –lo mismo que sucedía con los tres tipos ideales de curador de Heinich.

Aquellos roles que pudiesen definir al curador tienden, según los autores, a provenir de sus antecedentes formativos, ya sea de historiador del arte o de algún tipo de estudio museográfico.

Por lo mismo, el curador se supone como una figura que maneja la historia del arte —a pesar de que la disciplina no ha incluido del todo al curador. A partir de estas nociones los autores, tal y como lo realizó la socióloga del arte Nathalie Heinich, proponen tres tipos de roles curatoriales. El primer rol que se puede observar es del curador “incrustado”. Esta figura se ubica dentro de una institución y toma como cargo el cuidado de unas colecciones tanto históricas o patrimoniales como de arte contemporáneo (Graham y Cook, 2010: 150). El segundo rol que se puede observar es el curador “adjunto”, quien trabaja como freelance para distintas instituciones en la elaboración de exhibiciones y muchas veces se dedica a investigar tendencias emergentes (2010: 151). El curador adjunto es frecuentemente invitado a participar en algún proyecto específico. Por último, el tercer rol que definen Graham y Cook es el del curador “independiente”. Este rol curatorial es unas veces incrustado y otras veces adjunto (2010: 152). Asimismo, surgen dudas sobre el nivel de autonomía que tiene este último tipo de curador, por lo que podría considerarse que necesita de la institución para exponer. Por lo mismo el autor y curador irlandés Paul O’Neill define una nueva terminología para esto y propone una era del curador “co-dependiente” para hacer hincapié en la característica colaborativa que pudiese tener un curador. La profesión, de alguna manera, obliga al curador a no poder ser del todo independiente por su necesidad de la institución. Ahora bien, el ser un curador independiente también determina un carácter subjetivo, o tal como se refiere nuevamente O’Neill, una auto-reflexividad en su práctica de organizar exhibiciones. (Paul O’Neill, 2005)

Podemos observar ciertas uniones dentro de estos tres tipos de roles que personifica un curador con las analogías presentadas en el inicio de este apartado. Especialmente dentro del curador incrustado se puede observar una conexión directa con aquel supuesto inicio del curador como cuidador o conservador de una colección. Sin embargo ¿será pertinente la conexión de un curador independiente con las referencias anteriores de “cuidador”? El curador más visible en el arte contemporáneo no necesariamente comparte estas características, sino que destacan más sus prácticas de autor o “auto-reflexividad” en una exhibición. Es importante aclarar, sin embargo, que los roles propuestos por Graham y Cook se definen según el curador frente a una exhibición. Es decir, esta figura se define bajo estos tres posibles tipos, pero según las tareas que tiene frente a las necesidades de una exhibición, ya sea en una institución de gran escala o un proyecto específico.

La directora de Dia Art Foundation de Nueva York Jessica Morgan responde la pregunta “¿Qué es un Curador?” en el libro de Jens Hoffmann titulado *Diez preguntas fundamentales sobre hacer Curaduría* (2013). El título del libro de Hoffmann podría llevar a pensar que las dudas respecto a la definición de la profesión curatorial están por fin aclaradas, pero la autora también encuentra dificultades para definirla: “Las posibilidades son interminables, sin embargo, espero especialmente si estamos hablando de curadores contemporáneos, la mayoría del tiempo se dedica a pensar de arte y en trabajar con artistas” (Morgan en Jens Hoffmann, 2013: 29). En este apartado, Morgan intenta formular una definición del curador según su propia experiencia dentro de la profesión. A pesar de que la descripción del oficio curatorial de la autora nos parece bastante mínima, Morgan también hará hincapié en definir al curador según el desarrollo del museo de arte como institución legítima. Con esta relación, Jessica Morgan describe que la base curatorial se engendra desde lo educacional que ofrece el museo. Bajo tal lógica lo que llama nuestra atención es la relación del curador como parte del museo o, incluso, como parte de la historia del museo y la existencia de una connotación educacional como característica de su oficio.

Por otro lado, y pese a su romanticismo, la pregunta en torno a qué es un curador ha sido respondida por el historiador del arte australiano Terry Smith como el “título asumido por quien ha tenido un papel en generar una situación donde algo creativo pueda pasar, quien gestiona posibilidades de invención, o más bien, quien organiza oportunidades para el consumo de objetos creados u orquesta ocasiones artísticas” (Terry Smith, 2012: 18). A partir de esta definición, Smith involucra otros aspectos de lo que es un curador, tales como la producción creativa y la invención o creación de algo. Conjuntamente, acercándose así a lo que comenta Paul O’Neill sobre el proceso creativo que se encuentra en la profesión curatorial, Smith define la profesión como algo más allá de un simple cuidado de piezas.

A pesar de que normalmente se comenta el proceso creativo dentro de la producción de una exhibición por parte de un curador y también se bautiza a ciertos tipos de curadores como artistas, existen visiones que lo contradicen. A su vez, es interesante la negatividad que acompaña la relación entre un curador y un artista. Sus posibles semejanzas son reiteradamente discutidas (algo que demostraremos más adelante). Nos permitimos proponer que esta dificultad en definir al curador por parte de los autores que dedican sus estudios a este tema se debe a la timidez de plantear que la profesión curatorial se podría asemejar cada vez más a la del artista. Planteamos esto por la notoria cantidad de publicaciones donde se ha estudiado a

los artistas como curadores. Según diversa bibliografía, artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y otros han cuestionado el espacio expositivo y realizado exhibiciones donde no se incluía su propia obra, sino que diversos objetos u obras de otros artistas, produciendo así una gran instalación de arte. Si hacer esto los categoriza como curadores, no es posible que esta analogía también se pueda producir a partir del otro lado. Esta idea se trabajará con más profundidad en el segundo capítulo de este texto.

Retomamos las ideas de Graham y Cook ya que los autores continúan explayándose sobre los posibles modelos o modos de práctica que pudiera tener un curador, especialmente el rol del “curador independiente”. Los autores plantean la relación del curador con los nuevos medios utilizados en el arte contemporáneo (internet, video instalación, proyección audio instalación y otros) y describen ciertos modos en que el curador independiente actúa gracias a la personificación de diversos roles. Se propone al curador como productor, colaborador, cocinero, comunicador, teórico, político, cirujano, ser fuera del diccionario, curador como conservador y otros modos más (2010: 156). Los autores plantean que el curador independiente necesita personificar estas distintas tipologías –curador como cocinero, por ejemplo– para llevar a cabo su proyecto en una era contemporánea.

Por lo tanto, el curador al organizar una muestra y visibilizar su subjetividad tiende a formar una insignia propia que colabora a destacar su práctica. A pesar de que se puede suponer cierta movilidad entre *modus operandi* (ya sea curador como comunicador a curador como cirujano) el curador empieza a ser reconocido por las exhibiciones realizadas. A nuestro parecer, las características o los roles que definen al curador del arte contemporáneo se acercan aún más a las prácticas utilizadas por los artistas y se alejan del crítico o historiador del arte, profesiones con que suelen ser comparados. Pero, cabe preguntarse cómo obtienen esta autonomía los curadores en su definición como profesionales. Rescatamos nuevamente el concepto de O’Neill sobre la auto-reflexividad que utiliza el curador como herramienta al ejercer su práctica. Para explicar y analizar estas dudas debemos primero entender las estructuras del mundo del arte para así contextualizar la evolución desde un curador invisible que dependía de un superior a la posibilidad de un curador visibilizado como artista.

## 1.2 Las reglas del juego del campo del arte y un análisis del lugar del curador

Al intentar buscar la definición de qué es un curador y en qué consiste su profesión debemos también cuestionar cómo se posiciona en el mundo del arte. A través de la revisión de una posible evolución de la figura curatorial notamos la imposibilidad de una clara determinación del curador. Sus tareas han llevado a algunos autores a afirmar que puede compartir cercanía con los críticos de arte, pero a su vez alejarse de la escritura y acercarse al proceso creativo de un artista. Otros comentaron sobre su evolución en relación con la transformación de los museos. Pero lo que más se destaca es la forma en que el curador se caracteriza por no tener límites claros. Consideramos relevante para dirimir esta cuestión la forma en que se relaciona con sus pares, es decir, con los otros agentes del campo del arte.

Dicho esto, debemos entender el mundo del arte como un núcleo social construido no meramente por sus términos estéticos. Este núcleo se construye a partir de los conceptos de valor, clasificación y la caracterización dentro de una esfera sociocultural donde el lenguaje en común se imparte mediante la producción cultural. Esta misma producción cultural no es solamente esperada de los artistas, ya sean reconocidos o desconocidos, sino que de todos los agentes comprometidos en el núcleo (tales como curadores, restauradores, críticos del arte, galeristas, directores de museos, etc.). Las relaciones entre estos agentes se producen por diversos motivos, ya sean personales o por el bien que los relaciona. En este caso el bien que los impulsa a relacionarse es el arte, pero también las posibles problemáticas que surjan para producir el valor del artista y del arte en sí (Paul O'Neill, 2012: 87-88).

Las ideas desarrolladas anteriormente proponen que todos los agentes dentro del mundo del arte operan conjuntamente para la producción necesaria. Para desarrollar de forma más precisa este planteamiento acudimos a las teorías del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Según lo propuesto por el autor, el mundo del arte actúa como un campo social que consiste en “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1987: 108). Un campo social se define prioritariamente por aquello que está en juego. Esto significa que las relaciones entre los involucrados se organizan según un interés en común. Lo que mueve el interés es el capital que está en juego, generando una lucha y una mutación constante de las leyes del campo. En efecto, el capital se puede entender como el “conjunto de bienes acumulados que se producen, se distribuyen, se consumen, se invierten (y) se pierden” (Costa 1976: 3 en Alicia Gutiérrez, 2005: 34). A su vez,

este capital será lo que distinguirá un campo social de otro y debemos tener en cuenta que la utilización de este término económico remite a cualquier bien acumulable (Gutiérrez, 2005: 34). Ahora bien, debemos hacer hincapié en que no todo bien es capaz de construir un campo de relaciones. En este caso, el arte sí es susceptible de denominarse como un “bien apreciado, buscado, que, al ser escaso, produzca interés por su acumulación, que logre establecer cierta división del trabajo entre quienes lo producen y quienes lo consumen, entre quienes lo distribuyen y quienes lo legitiman” (2005: 36).

Por otra parte, el campo social funciona como un sistema de posiciones, justamente a partir de las divisiones de quienes producen, legitiman o consumen el capital. Sin embargo, este sistema también se justifica a partir de las relaciones que existen entre los agentes que operan en un campo social estructurado. A su vez, la estructura se forma a partir del capital que se encuentra en juego, un capital organizado y acumulado a lo largo de la historia. Por lo mismo, antiguas ganancias o pérdidas dentro del juego influyen en cómo se estructura hoy en día el campo y quiénes son los que aún siguen jugando. Dicho esto, y según Bourdieu, la estructura del campo social del arte –por ejemplo– “es un estado de las relaciones de fuerza entre los agentes o las instituciones comprometidas en el juego” (Gutiérrez, 2005: 32). Por lo tanto, la constante lucha entre las posiciones o diferencias dentro del campo pone en juego también la misma estructura de jerarquías que pudiera existir entre distintos equipos. Nathalie Heinich afirma que el curador actúa de mediador, mientras que Daniel Birnbaum defiende que la indefinición del curador podría manifestarse en no pertenecer a ningún equipo.

Mediante su definición sin límites, la figura curatorial podría tener la disposición de escoger donde posicionarse. Ya sea en la producción, distribución o la misma legitimación del capital que se encuentra en juego. Esta voluntad de jugar libremente podría también cuestionar su posición en la jerarquía existente dentro de la estructura. La hipótesis que planteamos es que la figura curatorial ha jugado de forma silenciosa en diversos equipos para posicionarse en el paradigma del arte contemporáneo como un jugador bastante visible. Pero volvamos a reflexionar sobre qué es lo que se encuentra en juego y cómo se llega a jugar. Tal y como denomina la historiadora del arte Nuria Peist en su teoría sobre el éxito y los procesos de reconocimiento en el arte moderno, existen ciertos derechos de entrada al campo. Estos derechos tienen directa relación con los tres tipos de capital que propone Bourdieu. En primer lugar, el capital cultural que podría tener un agente en el campo se debe a su formación, pero también a toda la cultura interiorizada a lo largo de su trayectoria. Esto se puede especificar a



través de un estado incorporado (conocimientos, habilidades, valores, ideas, etc.) o en un estado objetivo, ya sea en la obtención de bienes culturales más títulos escolares administrados por instituciones legitimadas. (Peist, 2012: 22)

En segundo lugar, existe el capital social. Este capital se caracteriza por las redes sociales creadas dentro del campo. Sin embargo, está fundamentado por la pertenencia a un grupo determinado (Peist, 2012: 21-22). He aquí un punto interesante para la situación que hemos definido para el curador. Sin embargo, un factor primordial que se encuentra dentro de este capital es la importancia del reconocimiento como herramienta de juego. Es esencialmente “a través del reconocimiento mutuo de los agentes y el reconocimiento de la pertenencia al grupo [que se] produce, construye el grupo y al mismo tiempo determina los límites del grupo[...].” (Gutiérrez, 2005: 38). Podríamos decir así mismo que la figura curatorial a pesar de no pertenecer a un grupo claro sí recibe el reconocimiento de aquellos con quienes se relaciona en el mundo del arte. Existen cada vez más estudios especializados en lo curatorial donde se entregan títulos de magister o doctorado a estudiantes que quieren ser curadores. Esto constituye un reconocimiento legítimo por parte de una institución especializada. A su vez en la abrumante cantidad de exhibiciones, ya sea en espacios pequeños o de gran escala, el título de la muestra temporal está acompañado por el nombre del curador encargado del proyecto. Todos estos actúan como signos de reconocimiento para la figura en cuestión.

En efecto, surge un tercer capital nominado el capital simbólico. El agente que ha sido reconocido por sus pares obtiene un capital simbólico del cual emana prestigio, honor, legitimidad, autoridad, etc. Esta especie de fuerza es entregada a la persona por la valoración y aceptación de los otros jugadores legitimados del campo. Los tres capitales de Bourdieu serán herramientas de juego dentro del campo de lucha y será lo que determinará dónde se posicione un jugador en diferencia a otros. (Gutiérrez, 2005)

Bajo tal lógica, es pertinente comentar el protocolo esperado para valorar el bien que se encuentra en juego. El producir arte está generalmente conectado con la intención del artista de mostrarlo, exponerlo y divulgarlo. El hecho de obtener el espacio de muestra en una institución legítima trae diversos frutos para el proceso de acumulación de capital para el mismo artista. Tal como nos sugiere Nathalie Heinich en su libro *La sociología del arte* (2004): “para hacer una obra hay que salir del taller o de la escritura solitaria, gracias al reconocimiento estructurado de los mediadores, para poder entrar en el campo y evolucionar en él gracias a

otras mediaciones, debidamente articuladas en el espacio y en el tiempo” (Heinich, 2010: 74). Este proceso pone al productor en una situación donde muchas veces necesita de un agente como el curador. Como se comprobó a principios de este capítulo, desde sus comienzos el curador estuvo fuertemente ligado a la transformación de la institución artística. Por ello, se supone que el curador es parte de la institución y del proceso legitimador que necesita el artista. Al necesitar del curador, el artista le otorga su reconocimiento, y así, entrega cierto capital a pesar de que no pertenezca a ningún grupo específico. Esto en algunos casos llevará a que el curador acumule mucho capital simbólico, en ciertas ocasiones el mismo nivel que el artista. Esta noción de un curador cargado de capital simbólico se desarrollará en el tercer capítulo de este escrito sobre la figura de Harald Szeemann.

A pesar de las diferencias que pudiera sugerir la acumulación de los distintos capitales, “los agentes comprometidos en las mismas tienen en común cierto número de intereses fundamentales...como una suerte de complicidad básica, un acuerdo entre los antagonistas acerca de lo que merece ser objeto de lucha...todos los presupuestos que se aceptan tácitamente por el hecho de entrar en el juego” (Gutiérrez, 2005: 33). Aunque se plantee esta lucha común por el mismo bien, aún existen intereses personales relacionados, sobre todo, con la intención de ascender en la pirámide social. No todos obtienen los mismos derechos para posicionarse dentro del espacio social, y por algo Bourdieu se refiere a esto como una lucha. En cuanto al campo de juego, se espera que existan reglas para así equiparar la posible estructura y relaciones entre equipos. Por lo mismo, regulaciones objetivas son impuesta a quienes entran en el campo de juego a partir del mutuo acuerdo entre los agentes que se encuentran involucrados. Estas reglas, según explica el autor, no se plantean necesariamente por el mero hecho de obedecerlas, sino más bien son estructuras de orientación para los jugadores, coherentes y socialmente inteligibles (2005: 41).

Ahora bien, lo que interesa específicamente, es que al hablar de juego debemos suponer que alguien ganará o perderá, y se posicionará de una mejor manera en la estructura de jerarquías del campo. Según Bourdieu, además, a partir de los diversos hechos históricos que acontecen en el juego se crea espacio para producir constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza entre los partidarios y las instituciones involucradas en el compromiso de esta competencia (2005: 33). A pesar de que puedan existir regulaciones dentro del campo, no significa necesariamente que las posiciones sean estáticas y aseguradas. Si hacemos una retrospectiva histórica se puede presumir que los artistas son los que más tiempo llevan jugando

y podrían ser dominantes en la estructura. Los museos públicos y sus funcionarios se fundan formalmente a fines del siglo XVIII (Tony Bennett, 1995: 19) y como hemos observado anteriormente los mismos curadores no tuvieron escenario hasta que se establecieron las raíces del coleccionismo. Sin embargo, qué pasa con la figura curatorial que aún no se logra definir del todo y que su propia naturaleza pareciera ser estar ubicada entre la mediación y producción. ¿Será que el curador está jugando para ambos equipos? Con la lógica planteada por Heinich en su división entre tipos ideales de curadores podemos apuntar la posibilidad de que el “curador asalariado” pertenezca a los que juegan por la mediación artística. Su labor como puente entre colección de una institución y el público podría destacar su trabajo de mediador. Por otro lado, el “curador independiente” o “artista-comisario” podría ser más partícipe del equipo de producción del mismo artista al integrar cierta subjetividad a los distintos modos de actuar al hacer una exposición.

A partir de esta aclaración, es necesario reiterar que el curador se podría encontrar posicionado en más de un equipo gracias a sus diferentes tipologías establecidas en el paradigma contemporáneo. Por un lado, los jugadores se encuentran redefiniendo su posición constantemente, mientras que la posición del curador en la actualidad se va formando según sus logros y sus pérdidas. Si se retoma la intención de definir la figura curatorial, se comprende que a lo largo de la historia del arte ha sufrido modificaciones tanto en la práctica como en las relaciones con los demás agentes del campo artístico, debido a lo que ha ganado y lo que ha perdido. Por lo tanto, los cambios establecidos por la diversidad de sucesos en un periodo extendido podrían explicar la aparición de distintos tipos de curadores tales como fueron definidos por Heinich o Graham y Cook en un contexto contemporáneo. En esta investigación se sugiere que las posiciones que ha tenido el curador dentro del campo artístico durante la historia del arte entregan mayores fundamentos sobre la aparición del curador-artista. Además, para aclarar el proceso y el relato histórico de este agente, se hace pertinente la utilización de las lógicas planteadas por autores como Bourdieu, Heinich y Peist.

### 1.3 La exhibición como medio para el desarrollo de un *habitus* artístico curatorial

A partir de las tipologías determinadas por los autores previamente citados, nos interesa evaluar el paradigma del curador independiente, o más bien el artista-comisario de la socióloga Nathalie Heinich. Es en las propuestas analizadas anteriormente que la mirada del mundo del arte como un campo social de juego históricamente configurado podría incluir un jugador nuevo. Desde la acumulación de los capitales suficientes para adquirir los derechos de entrada, el curador-artista comienza a destacar dentro del paradigma del arte contemporáneo. Según lo previamente analizado, el comisario independiente o artista surge desde dentro del campo como una transformación del conservador, figura posicionada dentro de la mediación. Sin embargo, la caracterización de un posible curador como artista nos lleva a plantear que sus orígenes pudieran encontrarse en la transformación de otra figura dentro del campo. Dicho esto, quisiéramos reiterar que no estamos negando una conexión directa del curador-artista con rasgos iniciales de un conservador de museo, sino que apuntando posibles conexiones con los artistas.

Para analizar esta posible mutación de la figura curatorial es preciso plantear un último concepto tratado por Bourdieu. El *habitus* o también comentado como “lo social hecho cuerpo” significa “sistemas de disposición duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu 1980: 92 en Gutiérrez, 2005: 67). Este trabalenguas advierte que el *habitus* es el concepto explicativo para una forma de ser que incluye estructuras subjetivas y estructuras objetivas. De alguna manera lo individual y lo social es interiorizado y se refleja como un modo de ser o actuar. Lo interesante de la descripción inicial es que se manifiesta como una disposición duradera y transferible. Por lo que nos lleva a proponer que esta transferencia pudiera vincularse a las constantes definiciones y redefiniciones que ocurren en el campo social a través de sus agentes. Esto se pudo observar mediante el análisis realizado en un intento de definir al curador y sus tareas. La diversidad dentro de la figura arrastra una configuración histórica de modos de actuar según su entorno social y especialmente según los cambios que han padecido dentro de estos entornos.

Asimismo, el *habitus* es selectivo y puede definir las conductas razonables a asumir y descartar todas las “locuras” (Bourdieu 1980: 97 en Gutiérrez, 2005: 69). Así, la figura curatorial ha generado su disposición, a partir de una posible selección meticulosa de lo que le podría servir para posicionarse y relacionarse en el campo social en que se encuentra. Podría ser ésta la razón

de la mutación de un curador como conservador y cuidador de objetos hacia la posibilidad de distintos tipos de curadores, uno de ellos capaz de producir a partir de la auto-reflexión. A partir de esto último, se plantea la existencia de rasgos artísticos dominantes dentro de la profesión curatorial en el arte contemporáneo. Creemos que además de existir diversas tipologías curatoriales, se puede notar una consolidación más fuerte de un tipo curatorial, esencialmente en la producción de exhibiciones temporales y en el arte contemporáneo. Esta hipótesis que planteamos puede encontrar uno de sus fundamentos bajo las lógicas del habitus propuesto por Pierre Bourdieu.

El curador determinado como un curador-artista encuentra su raíz en las definiciones de un curador independiente. Debemos recordar la descripción de los autores Graham & Cook en torno a los distintos modos que puede tomar un curador independiente con respecto a la elaboración de una exhibición. A pesar de que el término curador-artista no es necesariamente comentado en su texto, sí es establecido por otros autores. Paul O'Neill menciona en su libro *The Culture of Curating and The Curating of Culture(s)* que el concepto de curador-artista es el más persistente dentro de la transformación que tuvo la definición de curaduría a lo largo de la historia del arte (Paul O'Neill, 2012: 87). O'Neill no lo propone como un modo de actuar por parte del curador independiente, sino como una tipología consistente dentro de la práctica curatorial contemporánea.

Una de las posibles causas de la tipología del curador como curador-artista se debe justamente al habitus acumulado de modo selectivo durante un proceso. Ahora bien, el habitus interiorizado por el curador también tiene directa relación con el tipo de práctica que se encuentra ejerciendo. Por lo tanto, la denominación del curador-artista surge a partir de la noción de la curaduría como una práctica artística. Desde entonces, la “producción de una exposición es un intento de convertir el valor subjetivo y la elección personal en un capital social y cultural a través de la disposición del material primario que es el arte” (Paul O'Neill, 2012: 87-88). La capacidad de producir a partir de la subjetividad y proponerlo como capital a valorizar le entrega al curador dotaciones similares a las de un artista que produce su obra. Las diferencias aquí suelen estar ligadas a su posición de mediador. Por lo que tendría cierto reconocimiento inmediato de una institución, pero no necesariamente de un público. Hasta en estos ámbitos de reconocimiento se puede asemejar al artista. Esta noción de desatendido por el público y aceptado por la institución suele ser normal en el alcance de reputación por parte de un artista. El hecho de integrar un proceso subjetivo en la curaduría logra que la exhibición

se convierta en un espacio de demostración creativa para el curador y sus ideas. Así, la figura curatorial se encuentra expuesta frente al gran público del mismo modo que el artista busca reconocimiento a través de su obra de arte.

De alguna manera, a partir de este riesgo –tomado por parte del curador– la exhibición se convierte en material crudo. La exhibición como medio de experimentación y de propuesta ha generado la posibilidad de que la curaduría sea percibida con semejanza a la práctica artística, ya que supone la creación de una gran instalación. Todo esto ha sido el resultado de la evolución de la misma práctica artística. Según Alison Green, la autora de *When Artist Curate: Contemporary Art and the Exhibition as a Medium* (2018), el medio utilizado (ya sea pintura, grabado, *objet trouvé*, collage, instalación, etc.) debiese ser neutro y el portador de significado. Por lo mismo cita a la crítica de arte Rosalind Krauss cuando comenta sobre la percepción del medio a través de la transformación de la escultura en la historia del arte:

Los medios artísticos son categorías históricamente limitadas, no universales que pueden ser infinitamente acomodadas. La escultura anterior al siglo XX fue sobre el monumento; El modernismo reaccionó a esa monumentalidad a través de la abstracción y las obras de arte nómadas. La propuesta de Krauss fue que, al probar los límites de los medios para la escultura, los artistas de los años 70 hicieron más que rechazar las categorías existentes para hacer arte... sino que también cambiaron la naturaleza de la pregunta (Alison Green, 2018: 242).

Con este cambio a la percepción del medio, la exhibición tuvo lugar para ser considerada una gran instalación (una obra de arte compuesta por diversos medios). Así, este mismo espacio que cuestiona el medio como materia abre posibilidades para la transformación de lo curatorial. Lo que interesa aquí es que nuevamente podemos captar los cambios de percepción como un proceso histórico. Mediante los cambios de percepción del espacio, el curador y el artista se encuentran en un mismo terreno de juego. En esta lucha específicamente, los roles de productor pueden encontrarse aún más difuminados y a su vez ser la causa de cierta negatividad, muchas veces acompañada al término de curador-artista.

## **Capítulo II**

### **Los Artistas como Curadores: revisión histórica de los inicios de la profesión curatorial**

Dentro de la noción de *habitus* planteada anteriormente nos preguntamos si existe una explicación objetiva para la aparición de una figura curatorial que se asemeja a la del artista. Por eso cuestionamos si el curador independiente encuentra sus inicios específicamente dentro de la transformación de la conservación de colecciones. En efecto, planteamos que la capacidad auto-reflexiva que caracteriza al curador dentro del paradigma del arte contemporáneo es resultado de la modificación de su *habitus*. Específicamente por la interiorización de conductas relacionadas con los artistas. En el presente capítulo se indagará aún más sobre las posibles conexiones entre artista y curador a partir del análisis de un proceso histórico específico. Asimismo, se buscará acotar la investigación a una mirada del siglo XX para profundizar en las hipótesis planteadas. Por ello, se planteará el inicio de la profesión curatorial a partir de las similitudes que pudiera tener con algunos artistas de vanguardia y de la asociación de pintores americanos responsables por la inauguración del Armory Show en 1913. Se analizarán propuestas realizadas fuera de la institución artística de ese tiempo comparadas con artistas como Pablo Picasso, Kazimir Malevich, El Lissitzky y por último con Marcel Broodthaers. Además, se planteará como caso de estudio al artista Marcel Duchamp. Éste se analizará bajo la concepción de artista curador, justificando alguno de sus proyectos curatoriales. Por último, se desarrollará la relación entre curador y autor para determinar si su posición subjetiva sobre las exposiciones contemporáneas es herencia de la figura artista, además de un proceso histórico.

#### **2.1 Los curadores a principios del Siglo XX: artistas más que conservadores de colecciones**

La experimentación realizada por parte de las vanguardias a principios del siglo XX podría relacionarse con el curador contemporáneo. Más que un conservador de piezas valiosas ligado a la institución, creemos que el curador (tal como lo percibimos en el arte contemporáneo) puede asociar sus inicios a las innovaciones de los artistas del arte moderno. Por lo tanto, nos permitimos plantear que los primeros curadores fueron artistas a pesar de que según la autora Alison Green la configuración del “curador de museo” sucedió con la formalización de los programas académicos de historia del arte también a principios del siglo XX (2018: 29). No

obstante, la autora posiciona la curaduría en relación con los nuevos ideales del arte moderno, tales como la propia resolución frente a nuevos sistemas establecidos para apoyar el arte lejos de la iglesia, la aristocracia de la época o también la institución (Green, 2018: 29). Además, hay una relación con lo comentado en el primer capítulo sobre la visión de la exhibición como medio artístico. Según referencias a la historia del arte, en el siglo XX la “forma de la exhibición es re-imaginada o reconfigurada por artistas de una manera en que significa algo sin precedentes” (Green, 2018: 34). La participación de artistas en proyectos fuera del institucionalismo llevaba la intención de buscar otros espacios para experimentar la exposición y la divulgación del arte. A nuestro parecer, esta experimentación se asemeja más con la tipología del curador-artista y pudiera apuntar a encontrar sus inicios en esta actividad y no en relación con un curador conservador de museo. Si analizamos los principios de este siglo notamos diversas actitudes innovadoras en la historia de la exhibición realizadas por artistas.

Un primer ejemplo sería la exhibición internacional de arte moderno de 1913, “The Armory Show” en Nueva York. Este evento consistió en la muestra de 1,250 pinturas, esculturas y arte decorativo creadas por más de 300 artistas pertenecientes a la vanguardia americana y europea de ese momento (Megan McShea, s.f: 9) Se organizó a partir de la iniciativa de la asociación de pintores americanos de la época, cansados de la organización de la escuela de Arte y Diseño de Nueva York. Decidieron organizar una muestra en donde los norteamericanos pudieran contemplar las obras de jóvenes artistas nacionales. Dado a que viajaron a Europa un mes antes de la inauguración, tomaron la decisión de integrar la vanguardia europea. Por dicho motivo el público neoyorquino iba ver por primera vez lo que se estaba haciendo por artistas como Van Gogh, Gauguin, Monet, Matisse, Picasso y otros. (BBC News, 2013)

Dentro de este evento podemos observar que los curadores fueron los encargados de la asociación de pintores americanos: Arthur B. Davies, Walt Kuhn y Walter Pach. Si bien los tres artistas ejercieron cargos directivos dentro de una organización -lo cual no era extraño en la época- también fueron pintores reconocidos. Conjuntamente, el gesto de estos tres artistas de organizar un evento para promocionar el arte moderno tenía en sí mismo ciertas características curatoriales<sup>1</sup>. De alguna manera en la colaboración entre un grupo pequeño de

---

<sup>1</sup> Reiteramos que el enfoque de este escrito es una revisión de algunos posibles indicios curatoriales en el siglo XX, sin embargo, se debe mencionar las iniciativas reconocidas a Gustave Courbet y los Impresionistas en la segunda mitad del siglo XIX. Para saber más sobre los cambios logrados por este movimiento en la historia de la exposición o la curaduría consultar el capítulo “Las Exposiciones Independientes” en Peist, N. (2012). *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada Editores.



artistas surgió la manifestación de un proyecto curatorial distinto a lo que se solía ver. Se comenzó con una idea de exhibición distinta a la esperada y se gestionó la movilización de piezas de un lugar a otro lugar común. Asimismo, se trabajó con artistas vivos, se buscó la promoción por medio de la publicidad y se llevó a cabo un montaje para posibilitar un espacio de visualización entre arte y público.

Al ser una exhibición vanguardista no tuvo una aceptación positiva por parte de la mayoría del público norteamericano. Muchos críticos de la época se dedicaron a despreciar obras cubistas, tal y como la pintura de Marcel Duchamp *Desnudo bajando la escalera*. Incomprensible, ridícula o una explosión de violines fueron algunos de los comentarios anunciados sobre la obra de Duchamp (BBC News, 2013). Por consiguiente, el pintor francés Francis Picabia, amigo de Duchamp y parte del movimiento vanguardista, publicó un texto explicativo que tituló “Cubism Art Explained” en el diario New York Sunday World el 16 de marzo de 1913. Mencionamos esto ya que a nuestro parecer podemos notar indicios de un texto curatorial que acompañaba la muestra de arte moderno. A pesar de que no se encontró en el muro de entrada de la exhibición, el artículo apuntaba a acercar al público a las piezas que se podían contemplar en la muestra, específicamente las del movimiento cubista. A su vez, el texto no buscaba ejercer una crítica sobre la exhibición o las piezas, sino redactar una posible explicación de lo que se buscaba representar. Sin embargo, no se ofrecieron respuestas claras para un público que no se caracterizaba por ser especialista en arte moderno. El encabezado del artículo publicado estaba acompañado por una frase lúdica que decía “Se ofrece premio al traductor”, haciendo referencia a que el texto –tal y como las obras de arte– necesitaban de una explicación. (BBC News, 2013)

A pesar de que muchas exhibiciones fueron organizadas por directores o conservadores de museos, los grandes esfuerzos por subvertir la forma de exponer se atribuyen principalmente a los artistas y diseñadores que empezarían a cuestionar la eficacia de la práctica estética como parte de una crítica aún más amplia de la institución de arte burguesa. Esto se llevó a cabo principalmente por grupos tales como los Dadaístas, los constructivistas y los surrealistas (Paul O’Neill, 2012: 10). Tal y como afirma Paul O’Neill, los artistas de la vanguardia “estaban comenzando a reconocer la cuestión del estado de autor como núcleo central en la construcción del significado del arte. El arte comenzó a tomarse en cuenta como un subsistema de la sociedad burguesa al entrar en [...] un estado de autocrítica” (2012: 10). Asimismo, los artistas de principios del siglo XX empezaron a tomar en cuenta su situación frente al contexto social que

los rodeaba, permitiéndose así a replantear las formas de presentar el arte y el propio significado de aquello. A partir de aquí, el artista consideró integrar al público a participar en su creación y, a su vez, buscó escenarios en otros medios de expresión alejados de la academia.

Es posible plantear la colaboración realizada por Pablo Picasso durante los años 1915 a 1917 como un hecho curatorial. El pintor español invitado por Jean Cocteau a participar en *Parade*, un ballet presentado el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet en París. El proyecto consistió en la presentación de un solo acto formulado a partir de la colaboración entre Pablo Picasso, el poeta francés Jean Cocteau, el compositor francés Erik Satie, y el coreógrafo ruso Léonide Massine. La gran parte del trabajo de Picasso fue la elaboración de la vestimenta y la escenografía del ballet. Sin embargo, existen fuentes que narran la participación activa del artista dentro de la organización del evento:

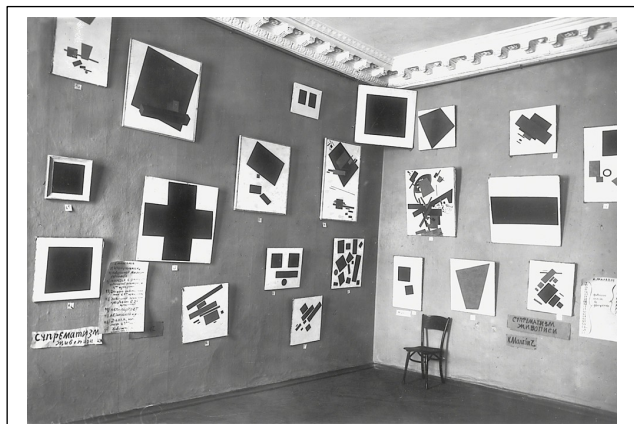
En el transcurso de los ensayos, *Parade* evolucionó del ballet narrativo de Cocteau a algo más abstracto y enigmático ... Con sus diseños para *Parade*, Picasso, pudo ampliar el contenido del ballet, en lugar de simplemente proporcionar un complemento visual. A su vez, consolidando un nuevo y agresivo papel para el diseñador escénico. (D. M. Rothschild, 1991: 207)

A pesar de que lo citado apunta a que las iniciativas de Pablo Picasso en esta obra podrían ser los inicios de un nuevo rol para el diseñador, nos arriesgamos a proponer que las labores del artista respondían en parte a las de un curador. La unión entre gestión y creación creativa empieza también a abrir puertas hacia algunas de las definiciones establecidas de la tipología curatorial contemporánea. Lejos de la institución artística esperada de esa época, tal como la academia parisina o galería del arte, el Théâtre du Châtelet acogió una exposición performática del cubismo. A pesar de que la performance no se consolida como práctica artística hasta la segunda mitad de ese mismo siglo, se podrían encontrar vínculos cercanos dentro de esta presentación: la integración de danza, medios artísticos y búsqueda de la reacción del público. Por lo mismo proponemos que el gesto innovador de Picasso en esta colaboración podría haber empezado a introducir la figura curatorial artística.

Con respecto a esto, rescatamos la capacidad auto-reflexiva que se destaca dentro de una tipología curatorial artística o independiente. A pesar de que este acto tenía una narrativa establecida bajo la obra de Jean Cocteau, la colaboración de Picasso también significó la integración de la producción auto-reflexiva comentada por el autor Paul O'Neill en su texto

*The Culture of Curating and The Curating of Cultures* (2012). Se ha llegado a plantear que la cortina creada por Picasso para *Parade* es un autorretrato de su situación. A partir de una lectura cubista, al acomodar múltiples identidades además de múltiples interpretaciones, Picasso refleja su subjetividad mediante los conceptos tratados en la obra (D. M. Rothschild, 1991: 260). Si bien esto puede ser considerado como una acción normal dentro de la metodología de producción de muchos artistas, también existen semejanzas dentro de la metodología de un curador artista. Esta actitud de expresar su propia subjetividad en la obra de Jean Cocteau permite concluir que Picasso es un ejemplo posible de inicio de la tipología curatorial planteada.

Otro gesto curatorial en los inicios del siglo XX es la propuesta de exhibición realizada por el pintor Kazimir Malevich titulada *La última exhibición futurista (0,10)*. La muestra que tuvo lugar entre diciembre de 1915 y enero de 1916 consistió en un nuevo gesto al montaje habitual de pinturas. La obra de Malevich, titulada *Black Square*, fue colgada en la esquina superior de la sala de exhibición junto a treinta y ocho pinturas de formato medio (Alison Green, 2018: 34). La innovadora disposición de las obras, para aquella época, transformó el espacio expositivo en una sola composición muy característica de los trabajos de Malevich. Sin embargo, el pequeño gesto por parte del pintor de colgar una de sus obras en una esquina puede prestarse a diversas interpretaciones. Imita una forma tradicional de posicionar el ícono ortodoxo en el hogar (Green, 2018: 34). Las obras de Malevich no solo estaban exponiendo un nuevo movimiento dentro de la vanguardia rusa, sino que también, repensando la disposición del arte y el espacio expositivo como espacio de experimentación.



Fotógrafo desconocido. (1915-1916). *The Last futurist exhibition, Petrograd*. Derechos de fotografía pertenecientes a la Fundación Beyeler. Recuperada el 1 de abril 2019 a través de: <https://www.artsy.net/artwork/010-the-last-futurist-exhibition-of-painting>

Un segundo caso de esta metodología de trabajo se puede observar también en la obra del artista ruso El Lissitzky. Su reconocido *Abstract Cabinet*, construido durante 1927-1928, también puede ejemplificar otro gesto de innovación dentro del replanteamiento del espacio expositivo a partir de la producción como artista. El trabajo de Lissitzky surgió por la petición

del director del Landesmuseum de Hannover, Alexander Dorner, quien buscaba la innovación con respecto a la presentación de arte:

El plan de Dorner abandonaba la mayor parte de [los] estándares: rechazó la disposición simétrica, armoniosa y abigarrada de las obras de arte e introdujo lo que consideró moderno e innovador. Su estrategia fue crear lo que él denominó “salas de atmósfera”, espacios que intentaban evocar el espíritu de cada época e introducir al espectador, en la mayor medida posible, en cada una de las culturas específicas. (Lizondo Sevilla et al., 2011-2012: 239)

Esto da pie a la creación del *Abstract Cabinet* de Lissitzky como una posible galería permanente del arte abstracto de 1920. Además de incluir artistas pertenecientes a la vanguardia de la época dentro de una institución legítima, el espacio de Lissitzky presentaba una disposición asimétrica de las obras y variaciones cromáticas en los muros para crear vibración. Dentro de este espacio el artista propone además una relación con el espectador. Asimismo, “las pinturas de arte abstracto se disponían en marcos deslizantes de modo que el público podía moverlas e interactuar ajustando su punto de visión óptimo [...] el *Abstract Cabinet* fue concebido como un ambiente dinámico de interactividad con el espectador, con partes móviles, con un sistema de iluminación innovador y completamente desligado de los paramentos que componían el volumen de la galería” (Lizondo Sevilla et al., 2011-2012: 239). A pesar de que se podría entender la comisión de Dorner como un trabajo curatorial, se debe tener en cuenta el gesto de incluir al espectador por parte de El Lissitzky. Es así como, al replantearse la institución, el artista formula –desde la interacción del visitante y la integración del espacio– un proceso curatorial en su obra y en la exhibición de otros trabajos. Este escrito no busca negar la existencia del trabajo curatorial innovador logrado por muchos directores de museos a principios del siglo XX, sino que busca reconocer los inicios de la tipología curatorial del curador-artista en algunos ejercicios llevados a cabo por artistas a inicios del siglo XX. Con la necesidad de integrar la participación del espectador y la consideración espacial de sus obras, los artistas comenzaron a tomar más control de la mediación. Dentro de este contexto el espacio de exhibición llegó a funcionar como el contenido principal de la creación de la obra de arte y al mismo tiempo como el sitio donde la obra de arte era adaptada y modificada con respecto a cada exhibición específica (Paul O’Neill, 2012: 13).

El cuestionamiento institucional de la época fue uno de los mayores combustibles para el comienzo de la práctica curatorial por parte de los artistas. A su vez, el disgusto con el museo

de arte no solamente engendró nuevas propuestas de exhibición a principios del siglo XX, sino que también trajo propuestas de nuevos museos por parte de los artistas a mediados del mismo siglo. Un ejemplo de esto es la obra del artista y poeta belga Marcel Broodthaers titulada *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*. El proyecto se llevó a cabo durante un extenso periodo de cuatro años, entre 1968 y 1972, obteniendo como resultado la elaboración de un museo ficticio que buscaba la crítica activa de la institución tradicional del arte. El artista además se auto pronunció como el director y curador de su museo. Consecuentemente, gestionó toda la organización y las secciones que formaban su institución, inaugurando así la sala del siglo XIX en su propia casa en Bruselas, que consistía en la exhibición de postales, una proyección y diversas cajas vacías de transporte de piezas de arte. Es más, cada sección nueva de su museo abría en distintas ciudades con sus respectivas inauguraciones. Por lo tanto, durante cuatro años esta institución interrogó el valor del arte en sí mismo en el contexto de una exhibición. Broodthaers cuestionó la noción y el rol del museo con un juego entre ficción y realidad, ejerciendo así un rol curatorial a través de la práctica artista. (Monnaie de Paris, 2015)

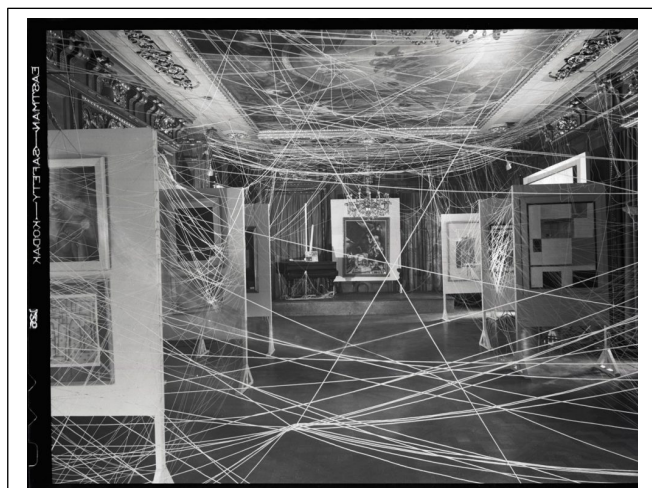
## **2.2 Marcel Duchamp: El artista considerado curador**

Al pensar en los inicios de un oficio curatorial artístico se debe comentar la figura de Marcel Duchamp. El artista, también considerado dentro de la historia del arte como miembro de la vanguardia, es una de las figuras más estudiadas y publicadas como artista-curador. Elena Filipovic, historiadora del arte y directora de Kunsthalle Basel en Suiza, ha dedicado la mayor parte de sus investigaciones a analizar la historia del arte en situaciones donde el artista ejerce como un curador. Asimismo, Filipovic argumenta que Marcel Duchamp sería uno de los artistas que inició un paradigma curatorial en la historia del arte (Filipovic, 2017: 9).

Esto se puede ejemplificar en la primera mitad del siglo XX donde se destacan diversas iniciativas llevadas por Duchamp que se consideran como trabajo curatorial. La más citada como tal sería su participación el año 1938 en la *Exposition Internationale des Surrealismes* en la Galerie des Beaux-Arts ubicada en París. A pesar de que la palabra curador no era utilizada o confirmada en aquella época, Duchamp se denominaba un *generator-arbitrator* al encargarse de crear un espacio distinto al tradicionalmente concebido. Asimismo, la muestra surrealista se destacó por integrar el montaje de pinturas sobre puertas rodantes usualmente vistas en las entradas de hoteles, una cama, un taxi integrado por el artista catalán Salvador Dalí y

numerosos maniqués intervenidos por los artistas. Otra de las características predominantes de la exhibición fue la eliminación de toda luz natural y artificial. En cuanto al recorrido, Duchamp trabajó la idea de entregar al espectador una pequeña linterna individual junto con el artista Man Ray, para generar una obligada intimidad entre el visitante y las obras de arte. Esta oscuridad había sido creada por la instalación de 1200 sacos de carbón en el techo. Para problematizar el espacio de exhibición el artista utilizó distintas herramientas para incluir al espectador en la muestra. Esta misma forma de plantear la exhibición nos remite a características curatoriales muy cercanas a las definiciones planteadas en el capítulo anterior. Es más, según Filipovic el paradigma curatorial iniciado por Duchamp se debe a su comprensión de la exhibición como un medio de interrogación o, más bien, una herramienta para cuestionar de forma crítica los límites del objeto artístico y su institución (Filipovic, 2017: 9).

A partir de esta innovación, podemos encontrar otros ejemplos donde Marcel Duchamp actuó como organizador de una exposición. Su obra titulada *Mile of String* formó parte de la muestra *The First Papers of Surrealism* de 1942 en la Whitelaw Reid Mansion de Nueva York. Pese a que existe la creación de una obra instalación por parte de Duchamp, ésta fue producida con la intención de servir como hilo conductor de la muestra surrealista en Nueva York. La exhibición o, mejor dicho, la gran instalación fue iniciada por



Schiff, J. (1942). *Installation View of Exhibition 'First Papers of Surrealism' Showing String Installation* [Fotografía sales de plata digitalizada]. Cortesía de Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY. Recuperada el 29 de marzo 2019 a través de: [https://icaphila.org/miranda\\_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/](https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/)

el escritor surrealista André Breton quien le pedirá a Marcel Duchamp organizar nuevamente la muestra- pese a que no perteneciera directamente al movimiento surrealista. Dicho esto, la muestra consistió en la participación de diversas pinturas de artistas colgadas en paneles de montaje. Sin embargo, en la propuesta curatorial de Duchamp se incluía el desplazamiento de un kilómetro y medio de hilo sobre el espacio de exhibición. Remitiendo a una especie de telaraña, el espectador era invitado a traspasarla e interactuar con la sala. Su actitud curatorial se encuentra principalmente ligada a su preocupación por el contexto que rodea el objeto del arte y no simplemente su posición en el espacio. (Filipovic, 2016)

Es más, existen registros de que Marcel Duchamp buscó un grupo de niños para que fueran a jugar en la inauguración de esta muestra. El artista-curador pagó el traslado hacia el evento y les dio estrictas instrucciones de seguir jugando a pesar de las restricciones en el espacio. El experimento realizado por parte de Duchamp buscaba generar una exposición móvil donde la participación de los niños en juego integraría otros elementos tales como sonido y cuerpo. Este mismo acto también servirá a Duchamp como "otra especie de prueba, una indagación sobre si los visitantes de la exhibición (adultos y niños por igual) respetarán la autoridad de un artista-curador ausente, incluso cuando hacer caso a esa autoridad significaba desobedecer las reglas tácitas de la institución en la que se encontraban"<sup>2</sup> (Filipovic, 2016: 109). En efecto, la exhibición curada por Duchamp también fue utilizada como campo de estudio para plantear un juego de poder entre él y la institución de arte. Es interesante cómo se diseña este juego de autoridad ya que remite a las teorías de Bourdieu planteadas anteriormente sobre el campo del arte como campo de juego y de lucha.

La experimentación de Marcel Duchamp con el contexto que rodea las piezas de arte también se puede observar en la curaduría de posguerra en París el año 1947. El movimiento surrealista, instalado nuevamente en la ciudad europea, buscó a Marcel Duchamp por tercera vez para organizar su *Exposition Internationale du Surréalisme*. En esta ocasión, el artista curador elaboró lo que se llamará "la sala de lluvia". Tal como menciona el título del espacio, se instaló un mecanismo para que lloviera desde del techo sobre las piezas de arte. Además, el suelo de la galería también fue ideada e instalada por Duchamp para acompañar el drenaje del agua que caía. En 1959 Marcel Duchamp -curador del surrealismo- nuevamente retomó su participación en la instalación de la exhibición internacional del movimiento surrealista. En este caso se decidió incluir la temática de Eros como eje central de la muestra. Por lo mismo, toda obra o intervención del espacio se ideó para generar alusiones a un mismo concepto. Esta exposición en torno a una idea principal nos remite a las metodologías curatoriales planteadas anteriormente por autores como Paul O'Neill o Graham & Cook. Sin embargo, lo interesante de esta situación es que vemos una especie de hibridación entre curador y artista durante la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>2</sup> Traducción propia del siguiente texto original en inglés: "another test of sort, an inquiry into whether exhibition visitors (adults and children alike) would respect the authority of an absent artist-curator, even when heeding that authority meant disobeying the tacit rules of the institution they were in".

El planteamiento de exponer Eros desde el surrealismo resultó en la creación de un solo organismo y no en la disposición de piezas en distintas salas. Esto mismo se logró a partir de un trabajo arquitectónico sobre el espacio de la galería para así sugerir al espectador un ambiente orgánico. La mayoría de la *Galería Daniel Cordier de París* se encontraba cubierta por telas de fieltro donde se montaron numerosas piezas de arte, además se cubrió todo el suelo con arena para



Glaeser, H. (1960). *Exposición internacional de surrealismo en la Galería Daniel Cordier, París 1960* [Fotografía en sales de plata digitalizada]. Recuperada el 4 de abril 2019 por: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100380390>

suavizar el paso del visitante. El espectador también podía escuchar el eco de diversos suspiros femeninos y sentir el olor a perfume que irradia desde los muros, los cuales por medio de las telas insinuaban estar respirando (Filipovic, 2019). Concluyendo, Marcel Duchamp claramente no buscaba seguir el protocolo de una definición curatorial que conserva piezas valiosas, sino que busca crear atmósferas para el espectador utilizando el espacio que rodeaba las obras de arte. La necesidad de la participación corporal de un espectador para completar la obra -que vemos repetirse en todas estas instancias- resultará en la herencia de nuevas formas curatoriales de la segunda mitad del siglo XX. Más adelante desarrollaremos en profundidad las tendencias heredadas.

Ahora bien, Marcel Duchamp no solo planteó una metodología curatorial para la divulgación del movimiento surrealista, sino que también utilizó estas prácticas en su propia obra. Otro ejemplo de la posición de Duchamp como artista-curador se puede encontrar en su trabajo *Boîte-en-Valise* realizado durante los años 1938-1942. La serie de “museos portátiles” consistió en la elaboración de más de 300 réplicas de su obra en tamaño miniatura colocadas en distintas secciones dentro de diversas cajas o maletas de madera. Cada copia de su pieza estaba acompañada de una etiqueta donde informaba al espectador del título, año de elaboración y técnica utilizada (Filipovic, 2019). Es interesante plantear que en este caso existe un autogestión o auto-curaduría por parte del artista con su propio trabajo. Es más, se puede observar:



Todas las funciones de un museo [...] la valorización del objeto, la extracción del contexto y función, la preservación ante el posible deterioro y la difusión de su valor fragmentado. [Con esto Duchamp también] cambia el rol del artista como creador hacia el rol de un coleccionista o conservador, quien se preocupa de la colocación, transporte, evaluación, institucionalización, disposición y el mantenimiento de una obra de arte. (Benjamin H.D. Buchloh en Filipovic, 2016: 131)

A pesar de que no se utilizaron las obras originales sino copias pequeñas, el artista-curador estaba generando retrospectivas de sus obras en un museo también creado por él (Filipovic, 2019). Es interesante también plantear, por el contexto temporal de *Boîte-en-Valise*, que el artista estaba creando un museo que sí entendía y aceptaba el *readymade*. Por lo mismo, aquí es donde discrepamos de lo citado anteriormente. Duchamp no se convierte de artista a conservador de museo, sino que su propuesta es gracias a la interiorización de ambos oficios, pero primordialmente desde un entendimiento distinto del creador de exhibiciones. Ahora bien, esta interiorización plantea una evolución del conservador hacia un curador que ejerce desde la creatividad subjetiva y no meramente desde el cuidado del arte.

Esta auto-curaduría también es palpable a través de su extenso trabajo de administrar su propia colección de obras. No es desconocida la gestión que realizó Duchamp por conseguir que su legado fuera parte de una colección importante; la mayoría de sus trabajos pertenecían a la familia del coleccionista de arte norteamericano Walter Conrad Arensberg (Peist, 2012: 188-191). Lo inusual de la relación entre artista y coleccionista en este caso es que Marcel Duchamp también aconsejaba a los Arensberg en qué obra comprar. De alguna manera, el artista se encargó además de construir y gestionar su propio legado, sin embargo, a través de una colección privada. Las aspiraciones de Duchamp incluían además gestionar el futuro de esta colección (Peist, 2012: 188-191). Por lo mismo, el artista sirvió como su propio curador al organizar la donación de aquella colección al Museo de Arte de Filadelfia en Estados Unidos. Ahora bien, el museo de Filadelfia no fue la primera opción para el artista. En los años 50, el reconocido director del MoMa Alfred Barr ya había consolidado una colección de arte moderno. Sin embargo, las negociaciones con el director del museo de Nueva York no agradaron a Duchamp al ofrecerle solamente cinco años de muestra continua de las obras donadas. Por lo mismo, la mayoría del legado de Duchamp se encuentra en la ciudad de Filadelfia al ser el museo de arte que ofreció el mayor tiempo de exposición y divulgación. Esta decisión por parte del artista demuestra como visionaba su posición en un futuro a largo

plazo. Tal y como han mencionado historiadoras del arte como Nuria Peist (2012) y Elena Filipovic (2019), Marcel Duchamp se encargó de posicionarse en la historia del arte gracias a su auto-curaduría.

A pesar de que Marcel Duchamp en el periodo de 1920 públicamente renuncia a ser artista, es específicamente su rol de artista lo que genera los proyectos curatoriales entre los años de 1938-1959. Es interesante plantear una conexión con las teorías sociológicas citadas en el primer capítulo de este escrito. Duchamp sirve como un ejemplo claro de la propuesta del curador como jugador en el equipo de los artistas y mediadores. Su rechazo a principios del siglo XX por ejercer como artista, o tal como dice su frase célebre de 1918 “I myself will exhibit nothing”, no significa una renuncia absoluta del juego. Es más, le otorgará la capacidad de ser un jugador silencioso para los artistas como mediador y para los mediadores como artista. Concordamos con Filipovic al manifestar el comienzo de un posible paradigma curatorial bajo la figura de Marcel Duchamp (Filipovic, 2017: 9). Además, esto nos ayuda a manifestar que los inicios de la tipología de curador-artista se encuentran en los artistas de la vanguardia y no necesariamente en los conservadores de museos. Sin embargo, la consolidación de aquel paradigma como lo entendemos hoy también se debe a una figura primordial quien ejercerá la curaduría en la segunda mitad del siglo XX.

### **2.3 Curador como Autor: Herencia de los artistas**

Para entrar en más detalle sobre otros casos curatoriales primordiales del siglo XX debemos analizar el concepto de autor. La tipología de curador como artista considera características de autor de exhibiciones y esta particularidad ha sido heredada por los curadores de parte de los mismos artistas y del sistema del arte. Es así como la modificación del habitus —o la interiorización de las estructuras internas y externas— también significó para el curador el desarrollo de la práctica de autor. Es a partir de la misma noción de habitus planteada en el primer apartado que podemos desarrollar la posición de autor por parte del curador.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que a través de artistas-curadores tales como Marcel Duchamp —durante un periodo sin curadores consolidados— se abrieron posibilidades de considerar la exhibición como espacio de praxis con una veta subjetiva. Por lo tanto, crear exposiciones bajo esta lógica supuso una posición autoral por parte de su organizador. Esta

noción del productor o el artista como autor la plantea en 1934 el filósofo alemán Walter Benjamin en su escrito titulado *El autor como productor* (1934). Vemos que la publicación del libro se hace en el mismo contexto en que se encuentran las experimentaciones vanguardistas. El autor como productor remite a considerar al agente como trabajador activo, tal y como el obrero lucha por sus derechos en un contexto capitalista. Es así como su escrito manifiesta la observación de un productor de sentidos y un representador de su contexto social. La relación propuesta por Benjamin presenta la posibilidad de ver el trabajo o la obra de arte como expresión de la toma de conciencia del artista sobre su contexto para así enfrentarse a su explotador: la institución burguesa del momento. (Benjamin, 1934)

La historia del arte del último siglo ha propuesto distintas analogías con la de la práctica del artista. En el caso de Walter Benjamin su texto describe la semejanza del artista con la del autor. Sin embargo, nuestra intención no es el análisis de las teorías benjaminianas, sino rescatar las observaciones realizadas por Hal Foster sobre la obra de Benjamin en su ensayo titulado *El artista como etnógrafo* (1995). Esto es de nuestro interés ya que así como Benjamin escribía en el contexto de la experimentación vanguardista, Foster escribe en un contexto donde ya existe un curador-artista más consolidado. El historiador del arte norteamericano tomará la comparación entre autor y productor (artista) planteada por Benjamin para proponer un cambio a esta analogía en la época del arte contemporáneo. Por lo tanto, escribe su texto bajo la propuesta de que el autor como productor responde a un viejo modelo por lo que en la era contemporánea el artista puede encontrar más similitudes con un etnógrafo (Foster, 2001: 177). Según el autor esta interdisciplinariedad (artista como etnógrafo, antropólogo, semiólogo, etc) es algo que se valora en el arte y la teoría de arte contemporáneo (Foster, 1995: 305) por lo que también nos explicaría los roles curatoriales propuestos por los autores Graham & Cook en el primer capítulo (curador como cocinero, curador como comunicador, etc).

En primer lugar, es fundamental comentar la visión que tienen Benjamin y Foster sobre el autor. El académico de la Universidad de Bogotá Mauricio Vargas hace un análisis sobre las propuestas de Hal Foster con respecto a Walter Benjamin. Según Vargas, el autor que analizan Foster y Benjamin ya sea como productor o etnógrafo, decodifica al otro con la intención de revelar el fondo de su verdadera naturaleza, por lo que la otredad es fundamental en su posición (Mauricio Vargas, s. f). Bajo tal lógica, y según Foster, el artista busca ser etnógrafo a partir de una supuesta “envidia” que le tiene a cómo éste emprende su metodología de trabajo (2001: 187). Es por esto que el artista durante su posición como posible etnógrafo busca dejar el taller

o el museo para trabajar en otros campos, ajustados al proyecto específico de trabajo, imitando metodologías de trabajo etnográficos. Es interesante reflexionar cómo esta acción tomada por parte del artista también es aplicable a la relación entre curador y artista:

El hecho de que la etnografía parta de la idea de otro; la alteridad [capta] el interés de artistas pues reconocen en el otro un potencial expresivo desde ellos (los otros) y desde sí mismos (los artistas) (...) Todos estos factores contribuyen de manera decisiva a que los artistas [o en nuestro caso los curadores] hayan cooptado el campo de lo etnográfico [o para los curadores el campo de lo artístico] como modelo de interpretación y acción. (Mauricio Vargas, s.f)

Por lo tanto, proponemos que el curador se ha posicionado en un terreno artístico al reconocer un potencial expresivo para su propia producción. Este modelo de interpretación y acción también influye en la aparición del discurso que plantea el productor por lo que lo posiciona indiscutiblemente desde la postura de autor. Los descubrimientos realizados por los productores tendrán que ser mostrados o narrados a quienes esperan como espectadores en los espacios de exhibición. Ya que como hemos analizado anteriormente, el mundo del arte es construido por una estructura social de distintos agentes de producción y recepción. Es a partir de esta intención por narrar o demostrar sus encuentros como “etnógrafo” que el discurso artístico o curatorial se elabora.

Por otro lado, tal y como comenta Nathalie Heinich “al promover exposiciones temáticas en lugar de monografías o centradas en un movimiento artístico, estos nuevos curadores propician un desplazamiento de su condición hacia el estatus de ‘autor’, al defender un punto de vista personal y original, firmar sus propuestas, perfilando un ‘estilo’ personal” (Heinich, 2017: 203-204).

Ahora bien, para elaborar el discurso de autor creemos que aparecen otros elementos sujetos a la técnica artística del apropiacionismo. Aquí retomamos el *readymade* de Marcel Duchamp donde un objeto extraído de la cotidianeidad fue integrado a un contexto artístico para ser obra de arte. Esta forma de rescatar la otredad para apoyar un discurso que realizaban los artistas de vanguardia también encuentra conexiones con una metodología curatorial. Al organizar o crear una exposición, el curador se apropia de lo que necesita para demostrar su discurso o idea inicial. A pesar de que cada obra suele ser acompañada por su ficha técnica y estará firmada por su artista, el curador a partir de su discurso —el cual engloba toda la exposición— es quien

firma la muestra. Mediante esta firma curatorial se consolida al agente como autor de lo expuesto. Recordemos que en este mismo siglo, bajo las propuestas posestructuralistas, se manifestó la muerte del autor. Pese a esto en muchas ocasiones la figura del autor es primordial y se puede deducir que la muerte del autor fue determinada apresuradamente.

Bajo las teorías manifestadas por teóricos como Roland Barthes y Michel Foucault, el autor fue declarado inexistente en la época de los sesenta. Además, se declara el nacimiento del lector según Barthes, ya que es quien interpreta y por lo mismo el único que le da sentido a la obra (Barthes, 1968). Sin embargo, vemos pertinente comentar el texto de Seán Burke *The Death and Return of the Author* (1992). El autor al analizar textos tales como “La Muerte del Autor” publicado por Roland Barthes en 1967 manifiesta ciertas contradicciones con el hecho de matar al autor. Por lo tanto, Burke argumenta que el autor aún es relevante para la teoría crítica y para aquellos que producen cultura (Green, 2018: 129). Burke describe una serie de elementos fundamentales que argumentan por qué el autor revive – tengamos en cuenta que esto lo escribe en los noventa, esta época será profundizada más adelante.

El primer elemento es la intención que fomenta la idea y la ejecución del autor, ya que la interpretación del lector viene muchas veces a partir de considerar la intención del autor (por lo menos eso es lo que se esperaba antes de la visión planteada por los posestructuralistas). Por otro lado, Barthes argumenta que ya no es posible creer que el autor realmente quería decir lo que estamos leyendo, y que en la mayoría de los casos nunca tenemos en consideración la intención del autor. Sin embargo, Burke dirá que la intención del autor aún está presente gracias a dos elementos fundamentales: autoridad y responsabilidad. Por un lado, argumenta que los escritores, artistas, el texto o la obra dictamina la atención sobre otros (Green, 2018:130), ejerciendo entonces cierta autoridad sobre ellos. A su vez, Burke argumenta que los autores están indiscutiblemente atados a sus efectos por lo que son responsables por sus palabras o por su creación (Green, 2018: 130). Esto se puede ejemplificar claramente con el caso de Marcel Duchamp como curador. A pesar de que existen otros artistas exponiendo, las decisiones tomadas en su exposición responden directamente a Duchamp como responsable o, más bien, como autor.

## Capítulo III

### La consolidación del Curador-Artista

Desde la existencia de la exposición como medio de expresión para los artistas, la figura del curador-artista empieza a adquirir más importancia. Por eso, en la segunda mitad del siglo XX surge un agente que consolida esta figura dentro de la historia del arte. Las propuestas del curador suizo Harald Szeemann significarán el traspaso de los límites entre mediación y producción artística. Será dentro de los proyectos *When attitudes become form* de 1969, *Documenta 5: Questioning Reality - Image world today* en 1972 y *Grandfather: A Pioneer like us* en 1974 que Szeemann utilizará metodologías aplicadas primordialmente por los artistas y por un autor de exposiciones. Esta manera de crear exhibiciones alzará la figura de Szeemann con respecto a otros. Por lo mismo, presentaremos su trayectoria intentando ejemplificar a través de su trabajo conexiones inexorables entre artista y curador. El concepto de autor se retomará para profundizar lo planteado por Nathalie Heinich en un libro sobre la figura curatorial de Harald Szeemann. Heinich destaca al curador-artista como un caso singular, por lo que creemos que serán los planteamientos de la autora lo que nos ayudará a observar una herencia metodológica dejada por Szeemann a las siguientes generaciones curatoriales. La consolidación de la tipología curador-artista apoyará nuestra oposición a la supuesta desmitificación del curador planteado por Seth Siegelaub en los años ochenta.

#### 3.1 Análisis de la trayectoria de Harald Szeemann

Harald Szeemann (1933-2005) terminó su tesis titulada *The beginning of Modern Book Illustration (Nabis, Revue Blanche, Alfred Jerry, Artwork Theater, Amboise Vollard)* a fines de 1950. En ella planteó los inicios de una discusión interdisciplinaria entre literatura, teatro, cine y arqueología. Igualmente, los autores Fabien Pinaroli y Karla G. Roalandini-Beyer piensan que Szeemann ya se encontraba formulando en su tesis reconsideraciones sobre los focos y estilos de la exposición de arte como medio (Pinaroli & Roalandini-Beyer en Florence Derieux, 2007: 195). Durante los siguientes años el joven curador suizo se dedicó al teatro, como actor y escenógrafo. No obstante, por sus diversas conexiones con los directores de la Kunsthalle de Bern y su interés por el arte contemporáneo, Harald Szeemann fue contratado como curador. Será en el descubrimiento de “las oportunidades de autoexpresión –que le

entregaba este trabajo como curador— que Szeemann decide hacer de esta posición la base para un desarrollo profesional como creador de exposiciones” (2007: 195).

Al realizar una revisión de la historia de exposiciones en el siglo XX la muestra *When attitudes become form* dirigida por Harald Szeemann capta la atención. La exhibición se inauguró el 22 de marzo de 1969 en la Kunsthalle de Bern y consistió en un espectáculo innovador para la producción artística y para los visitantes. El espacio sería el inicio de una relación interactiva ya que las acciones realizadas por los artistas para crear una obra de arte serían ideadas in situ. La plataforma utilizada para esto, es decir el espacio del museo, fue concebido como un medio de producción creativo para un conjunto de artistas y en especial para el curador. La disposición de las obras que se podría esperar en una muestra fue casi inexistente, ya que varias piezas sobrepasaban los límites espaciales de otras obras del colectivo de artistas. Tanto así que cada sala del museo se pudo percibir como un conjunto de elementos que constituyeron una sola instalación. Esta manera de construir una exhibición llevará a considerar la muestra de Szeemann como uno de los momentos principales en la historia del arte donde la relación entre curador y artista cambia. Es así como:

*When attitudes become form* tiene un lugar especial en la imaginación curatorial [...] fue esta exposición lo que llevó a Szeemann a recrearse como un curador independiente. Attitudes también ha llegado a representar la concepción romántica del curador como socio inspirado del artista, un actor creativo que genera ideas y estructuras originales a través de las cuales el arte ingresa en la conciencia pública. (Bruce Altshuler & Editores Phaidon, 2013: 95)

Asimismo, las acciones tomadas por los artistas traspasaron diversos límites bajo la idea curatorial de exponer actitudes. En este planteamiento se le estaba entregando al artista un espacio para borrar del todo las estructuras preestablecidas de una institución. Las direcciones tomadas por Szeemann en esta muestra remiten al experimento ejercido por Marcel Duchamp con el juego de niños en la instalación de *Mile of String*, dado que ambas propuestas buscan el traspaso de la autoridad institucional. A diferencia del desafío por parte de Duchamp, Harald Szeemann afronta los límites a partir de la integración o, arriesgamos a proponer, la apropiación de las obras de Gilberto Zorio *Torce* y Michael Heizer *Depression*. Por una parte, *Torce* —obra del artista miembro del movimiento Arte Povera— consistía en una performance donde se

prendía fuego a un circuito instalado dentro del museo. Pese a que el suelo de la sala estaba cubierto completamente por arena, para ejercer cierto control sobre la llama, la obra de Zorio implicaba el incendio de piezas montadas dentro del espacio de exhibición.

Por otro lado, *Depression* —una de las obras más emblemáticas de esta muestra— consistió en el desplazamiento de una bola de demolición a través del pavimento de la entrada del museo. A fin de buscarle forma a una actitud, Heizer

y Szeemann crearon una serie de quiebres en el cemento, obteniendo como resultado un hoyo en la estructura urbana. Con estas obras autorizadas en la exhibición los artistas y el curador rompen literalmente el museo.



Fotógrafos Harry Shunk y János Kender. (1969). *Gilberto Zorio, Torre*. Imágenes recuperadas del catálogo Germano Celant, *When attitudes become form* Bern 1969/Venice 2013. Milan: Fondazione Prada, Pogetto Prada Arte



Fotógrafos Harry Shunk y János Kender. (1969). *Michael Heizer, Depression*. Imágenes recuperadas del catálogo Germano Celant, *When attitudes become form* Bern 1969/Venice 2013. Milan: Fondazione Prada, Pogetto Prada Arte

La creación del curador-artista causaría gran controversia en la ciudad de Bern. Tanto así que se involucraría el ayuntamiento y parlamento para intervenir en las acciones llevadas a cabo por el curador en sus exposiciones. Mediante una votación se decide que Szeemann puede seguir como director artístico de la Kunsthalle, con la condición de dejar de poner en peligro vidas humanas (Szeemann, 1995 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 88). Además, el comité de exposiciones —mayormente armado por artistas locales— controlaban toda decisión para las



exposiciones a partir de ese punto. Con el rechazo de un futuro proyecto el curador resignó su puesto para ejercer como curador independiente. A partir del abandono de la Kunsthalle de Bern, el curador crea una profesión inexistente en su época. Además, planteará su propia agencia –*Agentur für geistige Gastarbeiter* (Agencia intelectual de trabajador invitado)- como una “empresa unipersonal, una especie de institucionalización de sí mismo” (Harald Szeemann 1995 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 88).

Para profundizar sobre esta figura, la curadora de arte española Chus Martínez plantea una revisión de la palabra actitud en el título sugerido por Harald Szeemann para la exposición que causó tanta polémica. Martínez dice que existe un sentido personal y una reacción individual o, más bien, impaciente a una circunstancia y a la historia del arte (Chus Martínez, 2013: 511). Por mucho que se intente interpretar el título, las palabras de Martínez pueden retratar el sentido personal del colectivo de artistas que expusieron, inclusive aún más el sentido personal del curador. Por el contrario, *When attitudes become form* le otorga al curador un gran reconocimiento a nivel internacional. Será después de esta muestra que se le pedirá encargarse de la quinta versión de Documenta el año 1972.

La Documenta 5 es un terreno interesante para observar la relación entre un curador-artista en consolidación con un grupo de artistas. La muestra consistió en un evento de cien días que inauguró en junio de 1972 en la ciudad alemana Kassel. La *mega-exhibición*<sup>3</sup> se formó a partir de la temática *Questioning Reality- Image world today*. Por ende, Harald Szeemann intentará responder a la pregunta de cómo el arte interpreta el mundo de 1972. Para esto se integraron objetos que pertenecían a otras dimensiones artísticas tales como artefactos populares, políticos, culturales y religiosos (Lucia Pesapane en Florence Derieux, 2007: 91-92). Los cambios realizados por el curador en la propuesta artística del evento no fueron los únicos cambios que sufrió Documenta 5. Al ser apuntado como curador principal, Szeemann exigió total autonomía en la ejecución del evento. En una entrevista captada por el director de cine Jef Cornelis, Szeemann manifestó lo siguiente: “Desde el principio exigí tener ese poder...insistí que sustituyeran al comité y que me asignaran completa responsabilidad sobre la exhibición,

---

<sup>3</sup> *Mega-exhibition* es un concepto desarrollado por el curador y teórico nigeriano Okwui Enwezor para referirse a toda exposición de arte como espectáculo, tales como: bienales, trienales, documenta, festivales culturales, exposiciones “blockbuster”, ferias mundiales, etc. Para leer más sobre este concepto ver Enwezor, O. (2010). “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”. En Filipovic, E., Van Hal, M., Ovstebo, S. (Ed.), *The Biennial Reader* (pp.426-445). Bergen, Noruega: Bergen Kunsthall

de lo contrario no lo haría” (Jef Cornelis, 1972: 49’22’’00). En el poder exigido por Szeemann notamos un cambio en la percepción del trabajo colaborativo que debiese existir entre curador y artista. Por lo que el curador se convierte así en el autor de la muestra. Tal como hemos planteado anteriormente, la connotación de un curador como artista se acompaña de cierta negatividad. Esto se ve reflejado en la reacción del artista norteamericano Robert Smithson por las decisiones tomadas en Documenta 5:

El confinamiento cultural tiene lugar cuando un curador impone sus propios límites a una exposición de arte en lugar de pedirle a un artista que establezca sus límites. Se espera que los artistas encajen en categorías fraudulentas. Algunos artistas se imaginan que tienen un control sobre este aparato, sin embargo, la realidad es que el aparato tiene control sobre ellos. Como resultado, terminan apoyando una prisión cultural que está fuera de su control. Los artistas mismos no están confinados, pero su producción sí lo está. (Bruce Altshuler & editores Phaidon, 2013: 171)

Las palabras de Smithson nos remiten a la situación en que se encontraban las relaciones entre los artistas y Szeemann en la creación de la muestra. Por más que retrate esto, el artista coloca al curador claramente dentro del equipo de la mediación o simplemente externo a su equipo. De alguna manera el artista rechaza la figura de Harald Szeemann por implementar metodologías propias de los artistas. Sin embargo, el artista francés Daniel Buren plantea argumentos que aclaran la posición del curador suizo y cómo está jugando en el campo del arte. Buren compara la muestra de Szeemann con un lienzo de pintura. Esto lo hace a través de un texto titulado “*Exposition d’une exposition*” donde describe la utilización de los artistas como pinceladas de color utilizadas por el curador para crear una obra de arte. Según Daniel Buren “la exposición se establece como un tema en sí mismo y su tema como una obra de arte. La exposición es el receptáculo valorizante [donde el arte] no es nada más que un truco decorativo para la supervivencia del museo como *tableau*, un *tableau* cuyo autor no es otro que el organizador de la exposición” (Daniel Buren 1972 en Florence Derieux, 2007: 92-93). Buren sigue describiendo la situación en que se encuentra el artista y su obra de arte. En otras palabras, a partir de su reflexión sobre Documenta 5 nos explica que se encuentran atrapados y no tienen otra opción que permitir que otro –el organizador de la exposición- sea expuesto (Buren 1972 en Florence Derieux, 2007: 92-93). Pese a los traspasos de límites que manifiestan Buren y Smithson, también son reflejo de la consolidación de un curador que produce similar a ellos.

Por otro lado, la reconocida crítica de arte Barbara Rose publicó en The New York Magazine el día 14 de agosto 1972 lo siguiente:

Quizás la característica más llamativa de la Documenta de este año es que no tiene casi nada que ver con las obras de arte. Tomando de forma literal el título de la exposición, Harald Szeemann, el brillante curador suizo que organizó la muestra optó por ignorar la pintura y la escultura casi por completo para producir un estudio documental del estado actual del arte como actividad social ... Al hacerlo, Szeemann se ha convertido en el artista conceptual más grandioso del mundo, ya que es capaz de asimilar las actividades de lo que pretende ser la vanguardia de hoy para sus propios fines. (Rose, 1972 en Bruce Altshuler & editores Phaidon, 2013: 172)

Parece interesante la asimilación de actividades que propone Rose al comentar que el curador se vuelve un artista perteneciente al movimiento conceptual. Bajo esta reflexión existe la integración de estructuras externas (o estructuras del artista) por parte de Harald Szeemann (el curador). Por lo que la modificación del habitus curatorial se consolida con la figura de Szeemann y posiblemente con su iniciativa para Documenta 5.

Otro aspecto de la trayectoria de Harald Szeemann que sirve para profundizar lo anteriormente comentado es la elaboración de su *Individual Mythologies*. A pesar de que este concepto propuesto por el curador nace en 1963 –mucho antes de las exposiciones *When attitudes become form* y *Documenta 5*– será trabajado por él con profundidad en una sección específica de Documenta. *Individual Mythologies*, según Szeemann, “propone una historia del arte de intenciones intensas que pueden tomar diversas formas [ya que] las personas crean sus propios sistemas semióticos, que demoran en ser descifrados” (Harald Szeemann, 1995 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 91-92). A partir de esta filosofía individual planteada por el curador, el conocido personaje empezará a formar proyectos solo existentes en su propio imaginario. Dirá: “quería fabricar mi propio mito, por lo tanto, existe algo objetivamente negativo en relación con el papel de un intermediario. Ya no estoy dispuesto a simplemente llenar un marco dado, pero cada vez estoy más inclinado a proyectar mis propias ideas” (Szeemann 1996 en Haeju Kim en Derieux, 2007: 148). Luego en una entrevista con el curador Hans Ulrich Obrist –quien realiza una mirada retrospectiva en 1995– nuestra figura de estudio aclara que algunos proyectos que toman forma a partir de esta conceptualización existen solamente en su cabeza (Harald Szeemann 1995 en Hans Ulrich Obrist, 2011:92). Esto se refiere a la evolución que tomará su agencia, nombrandola el Museo de Obsesiones.

A partir de esta auto institucionalización, Szeemann creó una serie de proyectos en espacios distintos al museo o galería de arte. Un ejemplo importante es su exhibición titulada *Grandfather: a pioneer like us* inaugurada en 1974 en un pequeño apartamento privado. Toda la exhibición consistió en la muestra de los objetos personales de su abuelo que había fallecido. Nuestro autor utilizó como temática la profesión de su abuelo como peluquero utilizando una vasta cantidad de artículos característicos a este oficio (Kunsthalle Düsseldorf, 2018-2019). Pese a la innovadora decisión de exponer en un apartamento (algo que veremos repetirse en las siguientes generaciones curatoriales) las exposiciones del Museo de Obsesiones serán potentemente personales. Szeemann, al comentar sobre la muestra *Grandfather* en 1995, dirá: “organicé estas cosas para crear un ambiente que reflejase mi propia interpretación de quién era él” (Szeemann, 1995 en Hans Ulrich Obrist, 2011:92). En consecuencia, el curador toma otra posición en el ejercicio de crear exposiciones, en este caso sin involucrar a los artistas. Con la intención de experimentar con distintos niveles de realidad, Harald Szeemann integra lo subjetivo como herramienta de trabajo, llevándolo a consolidar la fusión de curador-artista.

### **3.2 Szeemann como bisagra histórica: Lo singular de Nathalie Heinich**

A partir de los ejemplos narrados anteriormente, comienza a visualizarse el proceso de producción artístico llevado por un curador en particular. A pesar de que no queremos negar la participación de muchos otros en la evolución de la curaduría en los años 60, debemos marcar que la figura de Harald Szeemann sirve como bisagra de un antes y un después en la profesión curatorial. Dicho esto, es necesario hacer mención al libro de la socióloga del arte Nathalie Heinich publicado en 1995. El libro de Heinich –titulado *Harald Szeemann: un cas singulier*– comenzó indagando distintos casos que aún no se consideraban como autor. Por lo que la autora enfoca su investigación en la figura paradójica de Harald Szeemann.

El planteamiento de Heinich surge a partir del análisis *foucaultiano* sobre cómo el estado del autor no pertenece a una naturaleza, sino que a una función (1995: 7). Es por esto mismo que el estado de autor es inmanente en la figura de Szeemann gracias a sus funciones ejercida como creador de exposiciones. Lo intrigante –y lo señala Heinich en su introducción– es el interés de la autora por identificar la singularidad de un puesto profesional definido por su único ocupante (en ese momento). Según la autora la posición singular surge en el proceso de definir una profesión desde la conexión inusual entre lo autorreferencial (“el yo”) y una estructura

colectiva e impersonal (agencia) con una dimensión internacional (1995: 55). Sin embargo, existe una particularidad en la figura ya que Szeemann reiteradamente se define como curador independiente y constantemente extrae su cargo de la institución. Lo interesante de esto es que podemos hacer conexión con el curador “co-dependiente” que definimos a través de Paul O’Neill como un agente que necesita de la institución. Durante la segunda mitad de la carrera de Szeemann, se le ofreció un puesto curatorial en la Kunsthalle de Zurich. El curador aceptó con la condición de que se le nombre “colaborador independiente permanente” (Fabien Pinaroli en Derieux, 2007: 69). La paradoja que significa ser permanente pero independiente le otorgaba al curador cierta seguridad, pero también libertad en su producción. Nathalie Heinich también hace mención de que el perfil del individuo es fundamental en la singularidad que caracteriza al autor. Será a partir de la subjetividad que acompaña su estado de autor lo que también dificulta limitar su actividad ya que la singularidad que compone la profesión, o el mismo estado de autor, es gracias a las semejanzas que tiene con los individuos cuya obra expone (Heinich, 1995: 11- 12).

Tal y como nos planteó Chus Martínez sobre la subjetividad que contiene el título *When Attitudes Become Form*, Heinich también expresa la tendencia de este título a la subjetivación del valor artístico al ser construido por una persona antes de ser concretado como trabajo. A modo de profundización, el cargo de organizador de exposiciones (llevado por Szeemann) tiende a que se concentre no simplemente en el montaje de los cuadros, sino que también en las personas, es decir, los artistas que hacen o exhiben (1995: 58). Por otro lado, la singularidad del caso es apuntada aún más al tratar temáticas familiares vinculadas a una relación personal entre el curador y su abuelo en la muestra *Grandfather* de 1974. De alguna manera la singularidad aparece cuando Szeemann trae herramientas al campo de juego que solo él sabe utilizar. Foster describió anteriormente sobre la “envidia” que le tiene el artista al etnógrafo por su metodología de trabajo, algo que es también reconocible entre Szeemann y el campo de producción de los artistas. Es tanto así que el curador producirá su exposición *Grandfather* a partir de su propio imaginario sin incluir a los artistas.

Retomamos la investigación de Heinich y lo que interesa es cómo la socióloga reconoce que esta posición aún en 1995 es nueva y marginal. Ella dirá: “no porque las estructuras apropiadas (artistas, instituciones, público, por ejemplo) acepten la redefinición de la función del curador se puede permitir su estado de autor [o mejor dicho su posición como artista] al menos en el futuro inmediato” (1995: 60). Nos parece importante hacer hincapié en el guiño que hace la

autora sobre el futuro ya que abre a una posibilidad de cambio en esta observación previa, algo que intentaremos desarrollar en el siguiente capítulo.

Anteriormente se planteó que Heinrich afirma que Harald Szeemann es una bisagra histórica en esta profesión. Por un lado, en su investigación sobre el caso particular de autor en el curador suizo, determina que la importancia no necesariamente se encuentra en la definición de una posición, sino que en la postura particular que ha tomado Szeemann. Es a partir de la postura del curador al producir que resuena constantemente la necesidad de “liquidar el pasado para hacer algo nuevo” (1995: 63). Es más “la postura de autor o incluso de ‘artista’ se asume de manera consciente y explícita: por ejemplo, a través de esta dimensión fundamental de la autonomía del creador [...] la capacidad de despertar pedidos en lugar de recibir órdenes” (1995: 64). Esta manera de trabajar marcará un antes y un después en la historia del arte al observar la curaduría y las exposiciones. La posición particular que toma Szeemann es también aceptada –en cierto punto– por el resto de los jugadores. Pese a los traspasos expresados por artistas como Buren y Smithson o con la Kunsthalle de Bern, Harald Szeemann será buscado por diversas instituciones y artistas a lo largo de su carrera. Además, las consecuencias que surgen a partir de las exhibiciones de Szeemann son atribuidas como responsabilidad de este. Tal y como describió Burke anteriormente, la posición de autor atribuye cierta responsabilidad del trabajo ejercido y por lo tanto a las consecuencias que pudieran surgir.

A pesar de que Heinrich plantea que el estado de artista en Szeemann no puede ser reconocido formalmente, nos gustaría demostrar ciertos indicios de una valoración particular de su figura. Para hacer esto debemos comentar una fotografía tomada por Balthasar Burkhard del curador en Documenta 5. Además de ser un registro de aquel gran



Burkhard, B. (1972). *Harald Szeemann at the last night of documenta 5, 1972*. Recuperada el 19 de abril 2019 a través de: <https://kunstkritikk.com/harald-the-hero/>

evento, esta fotografía ha servido como representación del curador en diversas publicaciones. A nuestro parecer, la imagen se relaciona con las teorías singulares que describe Heinrich sobre el caso de Szeemann, pero también al capital simbólico definido por Bourdieu. La fotografía,

en blanco y negro, retrata al curador sentado en un especie de trono de madera rodeado por la multitud de visitantes. La imagen es bastante particular ya que se observa la emanación de capital simbólico por parte del curador. Los ojos y caras de las personas que lo observan en este trono registran el reconocimiento que tenía el curador. La crítica del arte y curadora contemporánea Beatrice von Bismarck manifiesta que durante la época de los 70 se “observa retrospectivamente un momento de coyuntura en el que hubo un cambio de ‘héroes’ o roles en el mundo del arte, desde la personalidad del artista hasta la del curador” (Beatrice von Bismarck, 2000 en O’Neill, 2012: 22). Es como si el aura de la obra de arte –que según Walter Benjamin se perdió en su reproductibilidad mecánica (Benjamin, 1936)– se haya desplazado hacia el curador, situación que se argumentará aún más en nuestro último capítulo.

En las observaciones de diversas fuentes posteriores a la década de los ochenta, Szeemann ha sido bautizado como el “padre” y también “abuelo” de la curaduría como reconocimiento a su sabiduría sobre la profesión que empezó:

Szeemann ha sido llamado el abuelo de la curaduría independiente, en reconocimiento de su papel en la legitimación de la noción de identidad curatorial, o autoría, en la realización de exposiciones. El diálogo posterior y continuo sobre la teoría y la práctica curatorial ha asegurado su condición de padrino de los programas de estudios curatoriales. Su ejemplo continúa guiando gran parte de lo que enseñamos sobre la curación, y sus exposiciones perennemente relevantes continúan provocando diversas respuestas. (Julian Myers & Leigh Markopoulos, 2010: 7)

La figura patriarcal de Szeemann también ha sido manifestada por la autora Nathalie Heinich al decir: “El ‘papá’ de esta nueva clase de curadores es, indiscutiblemente, el suizo Harald Szeemann, que sigue siendo un modelo para la nueva generación tras haber organizado numerosas exposiciones emblemáticas en centros de arte y museos” (2017: 203). Por otro lado, existen otros que admiran a Szeemann bajo una percepción heroica. Jef Cornelis en su película sobre Documenta 5 (1972) comienza con el anuncio “Szeemann is the new Hero”. Si bien nos cuestionamos qué o a quién rescató heroicamente el curador en este periodo, la frase inicial de este registro es sumamente llamativo. A pesar de que pueden existir muchas interpretaciones a esta declaración, es evidente que la figura de Szeemann causó impacto.

En una entrevista que realizamos a Tanya Barson, *chief curator* del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la figura de Harald Szeemann indiscutiblemente surgió al mencionar

la historia de la curaduría. Barson dirá que “Harald Szeemann es un cambio paradigmático. Definitivamente es importante para definir lo que vemos como un curador-artista ya que trabajó el acto creativo por derecho propio. Curadores como Szeemann y Hans Ulrich Obrist han borrado las barreras y de alguna manera han tirado fuera el libro de reglas [que tiene el mundo del arte] para acercarse al artista”<sup>4</sup> (Barson, comunicación personal, 9 de noviembre 2018). La figura curatorial de Hans Ulrich Obrist se analizará con mayor profundidad en el siguiente capítulo de este texto como propuesta de herencia del Szeemann.

Nuestra figura de estudio inauguró una manera nueva de producir exposiciones, abriendo un campo de juego innovador para futuros curadores. Compartimos la visión del curador y escritor irlandés, Paul O’Neill al decir que en los años setenta la curaduría llegó a incluir:

prácticas organizativas y discursivas extendidas [...] incluyendo varios factores que podrían no estar directamente asociados con la exhibición de obras de arte, como la producción de conocimiento o el desarrollo de la circulación cultural y las traducciones que representan a otras formas a través de las cuales las artes pueden participar (O’Neill, 2012: 22).

Sin embargo, es oportuno reiterar que gran parte de esta apertura se debe a las acciones llevadas a cabo por Szeemann en esos mismos años. Será a través de las metodologías de un artista además de las de un mediador que se consolidará la figura del curador-artista. Aquel que organiza exposiciones a través de un sentido subjetivo. Ahora bien, debemos recordar que a pesar de la singularidad de la posición de Szeemann, el mundo del arte es un mundo social compuesto por todos los agentes involucrados.

---

<sup>4</sup> La entrevista con Tanya Barson y las anotaciones originales se hicieron en inglés: “Harald Szeemann is a paradigm shift. He is definitely important in defining what we see as a curator artist, he worked the creative act as his own right. Curators as Szeemann and HUO have blurred the lines and have in a way thrown out the rule book to get closer to artist”.



### 3.3 La fallida desmitificación curatorial de Seth Siegelau

Coetáneo a las prácticas realizadas por Harald Szeemann, Seth Siegelau aportará una visión importante para profundizar en la consolidación del curador-artista. Los conceptos trabajados por Siegelau nos ayudarán a plantear el concepto de herencia en las tendencias curatoriales. El galerista, escritor y marchante norteamericano desarrolló gran parte de su carrera en un campo similar al de Szeemann, pese a que nunca se autodenominaba explícitamente como curador. Su interés por el arte conceptual y los artistas emergentes de los años sesenta y setenta caracterizará la mayoría de sus proyectos artísticos. Uno de sus proyectos más interesantes como mediador fue la creación de una exposición de arte a través del formato libro. Esto consistió en la exhibición colectiva de los artistas Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. *Xerox Book* –o también titulado como *photocopy book*– insistía en una serie de instrucciones establecidas por el curador. Una de ellas era que el espacio de la muestra se limita por las páginas de un libro, la segunda era que las obras incluidas por los artistas podían ser copiadas por el curador y por último que la técnica del libro sería reducida a una fotocopia. A partir de esto, el mediador buscaba estandarizar conscientemente las condiciones de exposición (Seth Siegelau, 2000 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 122) más que imponer su subjetividad. Según Leontine Coelewijn, curadora del Stedelijk Museum Ámsterdam, Seth Siegelau lograría concretar la mejor manera de mostrar este tipo de arte inmaterial –es decir el arte conceptual (Arttube, 2016).

Sin embargo, dentro de este apartado nos interesa evaluar el concepto de *demystification* que elabora Siegelau como respuesta a los cambios curatoriales sucediendo en los años setenta. El cambio de héroes propuesto por Von Brickson en el apartado anterior demuestra el escenario en que se posiciona Siegelau. Será a partir de la desaparición de límites claros entre curador y artista –notoriamente sucediendo en la segunda mitad del siglo XX– que Siegelau planteó la necesidad de desmitificar al curador. Para el galerista norteamericano la preocupación estaba en que el espectador no reconocía las diferencias entre el trabajo del artista y el trabajo del curador. Por lo mismo, Seth Siegelau busca delinear las tareas específicas del curador para que los atributos míticos que se le estaban otorgando a figuras como la de Szeemann no sobrepasaran a los artistas (O'Neill, comunicación personal, 14 de noviembre 2018). Siegelau y otros buscaban tomar consciencia de cómo estaban influenciando en los efectos de las exhibiciones (Seth Siegelau 2000 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 128). Por ende, plantean la

necesidad de hacer visible las tareas escondidas de los curadores, es decir, la desmitificación de lo curatorial:

*Demystification* [...] Un proceso en el que intentamos comprender y ser conscientes de nuestras acciones, para aclarar lo que nosotros y los demás estábamos haciendo, por lo que tiene que tratarlo conscientemente como parte del proceso de exhibición de arte, para bien o para mal. El espectador debe comprender lo que hace el curador para comprender en parte lo que está viendo en una exposición. Por qué este artista tiene tres salas y el otro tiene una sala [...] Tienes que intentar comprender todas estas decisiones que crean el contexto de la experiencia artística.

(Seth Siegelaub 2000 en Hans Ulrich Obrist, 2011: 130)

Sin embargo, Siegelaub se encuentra intentando ejercer este nuevo rol desmitificado en el desenlace de una producción curatorial donde esta figura también es autor de su exposición – recordemos la figura de Harald Szeemann y su Documenta. Por lo mismo, concordamos con Paul O'Neill cuando comenta sobre una “re-mistificación” del curador. Lo interesante de esta propuesta es que aquella “re-mistificación” es producto directo del proceso de desmitificación propuesto por Siegelaub. Es decir, plantear la visibilidad de las tareas curatoriales cuando la figura curatorial se encontraba en proceso de reconocimiento causará una súper-visibilidad en las siguientes décadas. A nuestro parecer la integración del estado de autor en la profesión curatorial y la posibilidad de visibilizarse causa que se le otorgue más poder. Por lo que debemos argumentar que los atributos míticos del curador no necesariamente fueron eliminados y las posibilidades de producir artísticamente aumentaron. En 1989 el filósofo francés Yves Michaud declara que los comisarios habían “sustituido a los artistas a la hora de definir el arte” (Michaud 1989 en Heinich, 2017: 203). Este comentario directo nos hace reflexionar sobre un cambio de paradigma. En la primera mitad del siglo XX notamos que los artistas modernos y sus experimentaciones en la exhibición estaban concretando los sedimentos para la curaduría contemporánea. Sin embargo, a fines del siglo XX ya se ha instalado una nueva figura curatorial que ejerce desde lo artístico por lo que también tiene voz en la narración de la historia del arte.

La hiper-visibilidad curatorial que se experimentó después de las propuestas realizadas por Harald Szeemann llevó a que la curaduría se considere material de estudio. Por consiguiente, la última década del siglo XX significó la legitimación de la profesión curatorial y la aparición

del *curatorship* según Paul O'Neill o el *curatorialism* según el curador español Gabriel Pérez Barreiro, ambos como discurso o estudios centrados en el curador (O'Neill, 2012: 1). Sin embargo, no necesariamente la del curador conservador que ya se encontraba ejerciendo a principios del siglo XX, sino la del curador autor de exhibiciones. En 1975 se crea en la ciudad de Nueva York la organización *Independent Curator International (ICI)* por dos mujeres, Susan Sollins y Nina Castelli Sundell (hija del renombrado coleccionista y galerista Leo Castelli). La iniciativa inaugurada por las dos curadoras buscaba promover el trabajo de este agente independientes a través de una especie de red entre distintos países. Hoy en día, aún funcional, consiste en una iniciativa que se dedica a las exposiciones, publicaciones, eventos y formación dentro del campo curatorial. Tal como manifiesta la directora asociada del MoMa, Kathy Halbreich, "ICI consiste hoy en día en el lugar dónde distintos curadores se juntan para discutir nuevos modelos curatoriales que representen de mejor manera la historia de lo moderno" (MoMa, 2016).

Según la revista de mercado del arte *Artsy*, *Independent Curator International* había perfilado desde 1975 a más de 3,700 artistas y curadores de 42 países en el año 2013 (Artsy, 2013). Además, entre los años 2010 y 2013 participaron 187 curadores en el programa de formación curatorial que ofrece. Por otro lado, en 1987 los reconocidos museos de arte moderno y de arte contemporáneo, *École du Magasin at Le Magasin – Centre National de l'Art Contemporain* en Grenoble Francia y el programa de estudios independientes del *Whitney Museum of American Art* en Nueva York, inauguraron formaciones en curaduría independiente. A pesar de que el inicio de la formación curatorial será encabezado por museos, diversas universidades seguirán el incentivo de formar curadores independientes. A mediados de los años noventa se fundan los primeros programas de postgrado en *The Royal College of Art* en Londres, *Center for Curatorial Studies Bard College* de Nueva York y *De Appel* en la capital holandesa, Ámsterdam. Según Julia Bryan-Wilson, investigadora y docente de la Universidad de California Berkeley, los años noventa son considerados como el inicio de la era del entrenamiento curatorial (Bryan-Wilson en Jonas Ekeberg, 2003).

Por ello, los avances observados desde Harald Szeemann no obedecen al proceso de desmitificación planteado por Siegelau. De alguna manera estos avances en la profesionalización, especialización e hiper-visibilidad del curador provocan el aumento de poder curatorial en el mundo del arte y, por lo tanto, una mayor legitimación del curador-artista quien también es partícipe de la narración de la historia del arte.

## Capítulo IV

### Evolución de la figura del curador-artista en el arte contemporáneo

Con la legitimación por parte de las universidades en los años noventa, la tipología de un curador-artista empieza a plantearse como una de las figuras más visibles del arte contemporáneo. Por lo mismo, en el presente capítulo se busca investigar diversos casos de curadores-artistas consolidados ejerciendo curaduría después de la figura de Harald Szeemann. Se planteará un cierto legado metodológico dejado por el curador a la curaduría ejercida hoy en día por actores como Hans Ulrich Obrist, Catherine David, Okwui Enwezor, Carolyn Christov-Bakargiev, Christine Macel y Pablo León de la Barra. Luego, se indagará sobre el poder que ha ganado esta tipología curatorial a partir de su hiper-visibilidad en las *Mega-Exhibiciones*. Por último, se analizarán cómo se formulan las nuevas tendencias expositivas y de investigación del arte contemporáneo y cómo están relacionadas en particular con la tipología del curador-artista; por lo que se planteará un esquema distinto a las “tres tipologías ideales” propuestas por la socióloga del arte Nathalie Heinich.

#### 4.1 Casos de estudio en el arte contemporáneo: Curadores-Artistas

Los casos de estudio escogidos se rigen bajo cuatro principales criterios de selección. Estas cuatro razones buscan establecer criterios concretos que abarquen, de la manera más justa posible, condiciones geográficas, cronológicas y profesionales. Por lo mismo, planteamos ejemplificar la existencia de una tipología de curador-artista aún activa en el siglo XXI a partir de la selección de curadores de distintas nacionalidades y sexo, pero con similitudes en edad y trayectoria profesional. La selección se puede observar en el cuadro número uno.

Cuadro 1: Selección de curadores-artistas en el arte contemporáneo

Nombre	Edad	Sexo	Nacionalidad
Hans Ulrich Obrist	51	hombre	Suiza
Christine Macel	50	mujer	Francia
Okwui Enwezor <sup>5</sup>	55	hombre	Nigeria
Catherine David	64	mujer	Francia
Carolyn Christov-Bakargiev	61	mujer	Estados Unidos
Pablo León de la Barra	47	hombre	México

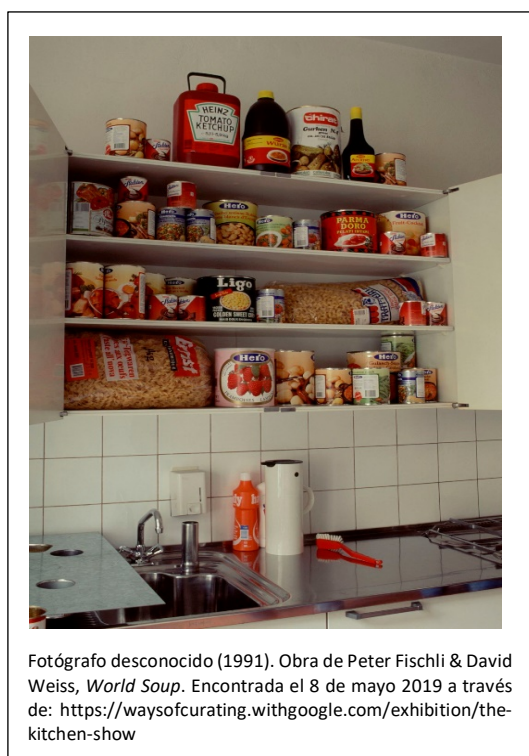
<sup>5</sup> Ya que coincide con la redacción de este escrito, debemos comentar que el curador Okwui Enwezor lamentablemente falleció el 15 de marzo 2019 en Múnich después de batallar con cáncer.

En primer lugar, la figura de Hans Ulrich Obrist es indiscutible al observar una herencia de las metodologías planteadas por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, pero específicamente de las propuestas realizadas por Harald Szeemann. Obrist comienza su carrera curatorial a los veinte y tres años en Suiza con la inauguración de la exposición titulada *The Kitchen Show* (1991). Antes de describir el proyecto es pertinente comentar que el joven curador creció en Zurich donde Harald Szeemann ejercía como “curador independiente permanente” de la Kunsthalle, por lo que pasó su adolescencia sumergido en un mundo de arte donde estaba presente una figura que ejercía con aspectos artísticos (Balzer, 2014: 18). Por lo tanto, es palpable una herencia de este tipo de ejercicio en su primer proyecto expositivo. *The Kitchen Show*, tal como manifiesta su título, fue expuesta en la cocina del curador. La muestra consistía en la instalación de objetos vinculados al espacio culinario por ocho artistas invitados a colaborar con el curador. La mayoría de ellos utilizaron sectores de la cocina de Obrist que no anularon su utilidad diaria. Figuras como Christian Boltanski y Fischli & Weiss se encontraban entre los participantes del experimento curatorial que buscaba cuestionar los espacios en que presentamos el arte (Obrist, 2014). Obrist, aún un estudiante en 1991, realizó un evento inaugural que dio inicio a tres meses de exhibición donde se contabilizó un total de veinte y siete espectadores.

Otro ejemplo de la metodología de Hans Ulrich Obrist es el proyecto titulado *Do it*. La serie de exposiciones tuvo su inicio en 1993, a partir de una conversación con los artistas Bertrand Lavier y Christian Boltanski generada por una reflexión de la conocida frase de Marcel Duchamp: “Art is a game between all people of all periods” (Independent Curators International, s.f.). Hans Ulrich Obrist ya llevaba una década discutiendo sobre los límites temporales y los formatos tradicionales de las exposiciones, sin embargo, el proyecto como tal se consolida gracias al trabajo colaborativo con la organización *Independent Curators International*, a la cual hicimos mención en el capítulo anterior. *Do It* tuvo como objetivo convertirse en una exposición flexible donde todos participaron en la constante mutación de las obras propuestas. El proyecto consistió en una serie de exposiciones en distintas localidades donde se recibieron instrucciones sobre cómo elaborar la obra de arte. Éstas han sido escritas por los artistas para los espectadores, por lo que podemos deducir que en este ejemplo los límites entre curador-artista y ahora espectador se han borrado. Hans Ulrich Obrist elaboró una idea de exposición itinerante posiblemente sin fin donde reunió a un grupo de artistas que dejaron las instrucciones de producción en las manos de los diversos espectadores. La constante

rotación de la exposición en diversas partes del mundo significó una interpretación distinta de las mismas instrucciones, por lo tanto, una creación de distintas obras.

Al investigar sobre esta propuesta no dejamos de cuestionar cuál es la posición del museo o institución de arte frente a este tipo de exposición. Si evaluamos ambos ejemplos explicados anteriormente, vemos un curador que está generando experiencias intangibles y no necesariamente patrimonio cultural material que los museos albergarían en sus dependencias. La metodología curatorial que propone artísticamente se ha consolidado de tal forma que los museos también se han transformado en espacios de experimentación, algo que comenzó con las propuestas de nuestro curador-artista a partir de 1968 con la muestra *When Attitudes Become Form*.



Fotógrafo desconocido (1991). Obra de Peter Fischli & David Weiss, *World Soup*. Encontrada el 8 de mayo 2019 a través de: <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/the-kitchen-show>

*The Kitchen Show* también es un ejemplo de una repetición en la metodología curatorial utilizada por Harald Szeemann en 1974 en su muestra titulada *Grandfather: a pioneer like us*. Con esta recreación se establece que el museo o galería no necesariamente es el único espacio para mostrar arte, y el curador por lo tanto puede exponer en lugares íntimos. Lo interesante de esto es que a pesar de que *The Kitchen Show* sí incluía la participación de artistas (lo que no fue el caso en *Grandfather*) la mayoría de ellos trabajaron el *readymade* o *l'objet trouvé* con objetos de la misma cocina. Esto se puede ejemplificar directamente con la propuesta realizada por el dúo Fischli &

Weiss titulada *World Soup*. En esta exposición la mayoría de los artistas que participaban no produjeron obras para integrar a la cocina del curador, por lo que se trabajó con el concepto como materia.

Por otro lado, vimos pertinente analizar casos curatoriales en la exhibición de Documenta ya que como otras bienales está siendo “considerada como el escenario de la ‘próxima gran cosa’ en el arte contemporáneo” (Jens Hoffmann, 2014: 132). A su vez, este análisis ayudará a demostrar cómo ha evolucionado un mismo evento después de la propuesta llevada a cabo por

Szeemann. Dentro de esta revisión hemos notado tres propuestas distintas que demuestran una consolidación de la tipología curatorial instaurada por el curador suizo. En primer lugar, nos interesan las metodologías curatoriales utilizadas por Catherine David en la décima versión de esta exhibición realizada el año 1997. Además de ser la primera mujer nombrada directora artística y curadora principal de una Documenta, David inauguró por primera vez una consideración postcolonial al mundo del arte alemán de esa época (Jens Hoffmann, 2014: 127).

Por otro lado, la curadora francesa también realizó una retrospectiva de diversos artistas de posguerra, tales como Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark y otros (Jens Hoffmann, 2014: 126). Sin embargo, no significó una muestra histórica, sino que según el curador y escritor Jens Hoffmann se buscó una reinterpretación de lo ocurrido para ver cómo “el negocio inacabado del pasado se hereda y se manifiesta en la práctica artística actual”<sup>6</sup> (Hoffmann, 2014: 126). Una de las mayores críticas que recibió la curadora fue la falta de formas tradicionales del arte tales como pintura y escultura. Esto lo hizo para favorecer la integración de arte creado con nuevos medios y para fomentar un programa basado específicamente en el evento y en su iniciativa *100 days – 100 guests* (100 días – 100 invitados) que buscaba ofrecer una serie de diversas conferencias. Por otro lado, la decisión de representar esta documenta con la imagen de una “d” y una X (número 10) sobre la letra también causó cierta controversia:

El cartel, en el que la pequeña letra d está tachada por un gran número romano X, provocó indignación, ya que muchos lo vieron como un intento de cuestionar la propia institución de la documenta. En retrospectiva, uno se sorprende al darse cuenta de lo poco que la recepción crítica de documenta 10 transmite un sentido de la exposición como una "manifestación cultural".<sup>7</sup>

(Documenta, s.f.)

Por otro lado, Okwui Enwezor también se ha posicionado como uno de los curadores más influenciales del arte contemporáneo. En el año 2002 el curador nigeriano fue nombrado director artístico de la onceava versión de Documenta. En esta instancia, Enwezor reconfiguró la estructura laboral al apuntar un equipo de seis curadores para el evento. Además, por primera

---

<sup>6</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “unfinished business from the past is inherited and made manifest in artistic practice today”.

<sup>7</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “The poster, on which the small d is crossed out by a large Roman numeral X, triggered outrage —as it was seen by many as an attempt to question the very institution of documenta. In retrospect, one is astonished to realize how little the critical reception of documenta 10 conveys a sense of the exhibition as a ‘manifestation Culturelle’”.

vez, Documenta se consideró como un “evento global” ya que se tomó la decisión de exponer simultáneamente en 5 países distintos (Hoffmann, 2014: 132). Cada ciudad sirvió como una plataforma para 5 temáticas sugeridas por el equipo curatorial de Enwezor. La primera se instaló en la ciudad de Viena bajo la temática titulada *Democracy Unrealized* (trabajando el concepto de una democracia como *work in progress*), la segunda en New Delhi con la temática de *Experiments with the Truth* (trabajando la práctica artística y conceptos ligados al memorial, a los testigos, conmemorar y trauma entre justicia y reconciliación en las historias culturales), la tercera en St. Lucía de Cuba bajo la noción de *Creolité & Creolization* (trabajando el lenguaje criollo y sus raíces al colonialismo), la cuarta plataforma en Lagos Nigeria titulada *Under Siege* (donde se trabajó sobre el territorio africano como un sistema urbano de relación espacial y ecología de sustentabilidad hacia su supuesto desarrollo y modernización) y por último la quinta plataforma fue en el espacio tradicional de documenta, la ciudad de Kassel en Alemania. Ésta última propuesta se regía bajo la temática de *Passages Through the Construction of an Exhibition* –donde se analizó la construcción de exposiciones y sus discursos y el concepto de *Spectatorship*- (Okwui Enwezor, 2002: 49-54).

A pesar de la llamativa innovación lograda por el curador de Documenta 11 no desarrollaremos cada temática conceptual por sí sola<sup>8</sup>. Pero sí planteamos que las cinco plataformas de Okwui Enwezor responden a una conceptualización o teorización subjetiva, algo que nos remite a la *individual mythologies* de Szeemann. A partir de los ejemplos anteriores, de forma introductoria, buscamos establecer ciertas pinceladas en las metodologías utilizadas que puedan consolidar que la tipología del curador-artista aún se encuentra en ejercicio después de los años sesenta y setenta, además de sus posibles evoluciones. Desde aquí, la iniciativa de Enwezor por expandir el lugar físico de exposición para Documenta será repetido por la curadora italoamericana Carolyn Christov-Bakargiev en la versión número trece de este evento.

Christov-Bakargiev trabajó una multiplicidad de conceptos, artistas y propuestas en distintas localidades durante los 100 días el 2012. Esta versión abarcó espacios en países que no se habían considerado anteriormente tales como Egipto y Afganistán. Se invitó a reflexionar las condiciones donde artistas y pensadores se encuentren “on stage”, “under siege”, “in a state of hope”, y por último “on retreat” (Documenta, 2012: 7). Más allá de sus logros innovadores en esta instancia como curadora, nos interesa una entrevista que realizó el autor Jens Hoffmann al

---

<sup>8</sup> Para indagar aún más sobre las temáticas planteadas por Okwui Enwezor en cada plataforma de Documenta 11 leer el texto: Enwezor, O. (2002). *The Black Box*. Documenta 11, Platform 5: Exhibit Catalogue. Kassel.



considerar la propuesta de Christov-Bakargiev dentro de su libro titulado *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (2014) –libro el cual interesantemente dedica al “trabajo pionero de Harald Szeemann” (Hoffmann, 2014: 6). Según Hoffmann la curaduría ha cambiado dramáticamente en las últimas dos décadas, convirtiéndose en una profesión cada vez más creativa y quizás incluso artística, por lo que le preguntará a la curadora de Documenta 13 qué es lo que cree que significa la “innovación curatorial”<sup>9</sup> (Hoffmann, 2014: 242)

Nuevas formas de presentar el arte, nuevas formas de trabajar con el artista y hacer arte con ellos, y nuevas formas de pensar a través de los fundamentos y significados simbólicos en exposiciones y proyectos de arte en la medida en que son culturalmente significativos. Pero debo agregar que veo que el término "curatorial" disminuye en el uso en la práctica artística, incluso cuando se hace más común en los medios de comunicación y en el mundo en general.<sup>10</sup> (Christov-Bakargiev en Hoffmann, 2014: 242-243)

Pese a que hace referencia a que ha disminuido el término curatorial, según la curadora, el futuro de la exhibición cambiará para ser distintas formas de investigación filosófica, posicionando al curador como un investigador activo del mundo real (Christov-Bakargiev en Hoffmann, 2014: 246). Lo interesante de su mirada curatorial es que describe a un agente que también está produciendo arte y produciendo conocimiento artístico. Por lo mismo, creemos que este último caso y esta manera de visualizar al curador también es significativo en la atracción de los espectadores por el arte contemporáneo. Asimismo, la colaboración creativa entre curador y artistas de Documenta 13 marcó un nuevo récord en el registro de sus visitantes:

Cuadro 2: Comparación del registro de visitantes en Documenta

Curador	Año	Número de visitantes <sup>11</sup>
Harald Szeemann	1972	220.000
Catherine David	1997	628.776
Okwui Enwezor	2002	650.924
Carolyn Christov-Bakargiev	2012	<b>904.992</b>

<sup>9</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “Curating has dramatically changed over the last two decades, becoming an increasingly creative and perhaps even artistic undertaking. What do you understand the term ‘curatorial innovation’ to mean?”

<sup>10</sup> Traducción del texto original en inglés: “New ways of presenting art, new ways of working with artist and making art with them, and new ways of thinking through the symbolic underpinnings and meanings in exhibitions and art projects insofar as they’re culturally meaningful. But I must add that I see the term ‘curatorial’ declining in usage in artistic practice, even as it becomes more common in the media and the world at large”.

<sup>11</sup> Información numérica de los visitantes fue rescatada de la página oficial de Documenta a través del siguiente link: <https://www.documenta.de/en/retrospective/>

Planteamos que las propuestas curatoriales de Catherine David, Okwui Enwezor y Carolyn Christov-Bakargiev buscaban cuestionar la realidad, similar a la propuesta temática instalada por la Documenta de Harald Szeemann titulada *Questioning Realities...today*. Por lo mismo, son elementos tales como la crítica a la institución, la auto-reflexividad o subjetivación de la temática central, la figura de autor impuesta en la construcción de la exposición, el aumento de capital simbólico para el curador, algunos de los parámetros que caracterizan estas Documenta como terreno de producción para nuestra tipología de estudio.

Los tres casos ejemplificados recibieron críticas por la utilización de su propia conceptualización o subjetividad para proponer una temática central, algo que también fue similar en la propuesta llevada por el curador de Documenta 5. Sin embargo, el caso de la curadora Christine Macel nos ayuda a argumentar que esta subjetivación sobre el valor artístico es algo que se ha consolidado aún más en el arte contemporáneo y es incluso esperado en un curador.

Macel fue seleccionada como curadora principal de la versión número cincuenta y siete de la Bienal de Venecia en el año 2017. La curadora no impuso un concepto temático sino que dejó que la realidad de cada pabellón (nacional o internacional) lo definiese. Esta intención fue acompañada por el título de *Viva Arte Viva*. Sin embargo, la curadora fue fuertemente criticada por su propuesta de carácter libre. La crítica de arte italiana Mariagrazia Muscatello publicó en la revista latinoamericana de arte contemporáneo, *Artishock Revista*, una nota donde hacía referencia a la propuesta de Macel como *El Ocaso de la Curaduría* (2017). Según la crítica de arte, la curadora tuvo una visión “naïf o romántica del arte [la cual] no logra sustentarse en estas coordenadas históricas y sociales”, planteando así un fracaso curatorial ya que el arte siempre se leerá en su contexto actual y será por este medio que se valorará (Muscatello, 2017). El consciente alejamiento de Macel para abrir espacios de libertad en la creación desde el propio imaginario del artista terminó abriendo espacios de crítica sobre la misma responsabilidad curatorial.

Tal como sigue definiendo Mariagrazia Muscatello en su artículo *El Ocaso de la Curaduría sobre la 57ª Bienal de Venecia*, la decisión curatorial genera un ideal utópico sobre las prácticas artísticas en un mundo donde muchas veces los temas propuestos por las instituciones del arte abusan de la constante repetición (2017). En otras palabras, se busca que el curador demuestre creatividad. Encontramos interesante que cuando una curadora intenta no caracterizarse como

artista, resulta fuertemente criticada por el mundo del arte. Esto nos ayuda a argumentar que la aceptación del estado de autor del curador-artista es más común de lo que esperamos – recordamos que en el capítulo anterior se comentó que era algo que Nathalie Heinich no veía posible en un futuro cercano. Pese a las críticas recibidas por la subjetivación de Documenta en los años 1997, 2002 y 2012, ya en 2017 se estaba exigiendo la producción creativa por parte del curador/curadora a cargo de una bienal, consolidando así aún más una tipología curatorial dominante para el arte contemporáneo.

Por último, nos parece importante comentar el caso de Pablo León de la Barra quien ejerce como curador independiente, pero a la vez es curador jefe del Museu De Arte Contemporânea De Niterói en Brasil (contratado recientemente en febrero del 2019). Esta dualidad o paradoja que nos presentó Harald Szeemann al ejercer como “curador independiente permanente” ha sido algo que caracteriza al curador-artista del arte contemporáneo. Todos los agentes utilizados como ejemplo en este capítulo también ejercen un cargo fijo como curador jefe o en la mayoría de los casos como directores de museos.

El caso de Pablo León de la Barra aún presenta interés específicamente en su labor como curador adjunto de la colección latinoamericana del *Museo Guggenheim* en Nueva York. La institución norteamericana de arte moderno convocó al curador para encargarse específicamente de una iniciativa llamada *UBS MAPS Global Art Initiative* la cual, según explican en su página web, se encarga de generar conocimiento de arte y educación de manera global (Guggenheim, 2018). El proyecto además incluye una sección titulada *Dispatches* que apunta a crear estas redes por medio del envío de Pablo León de la Barra a países de Latinoamérica para así registrar de forma escrita en formato blog las personas y el arte encontrado (Guggenheim, 2018).

Inmediatamente nos surge curiosidad sobre la iniciativa, remitiéndonos a los aventurados exploradores de los siglos pasados quienes viajaban para traer conocimiento de tierras desconocidas. Por otro lado, este ejercer por parte del curador imita lo planteado anteriormente con por Hal Foster sobre la producción artística bajo metodologías etnográficas. Para profundizar, quisiéramos hacer referencia a un seminario del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* en febrero 2018 donde el curador en cuestión conversó sobre sus tareas en la institución neoyorquina. En esta instancia mencionó la importancia del uso del archivo, la memoria y así la construcción de la historia del arte, por lo que según el curador “el

Guggenheim tiene una deuda con Latinoamérica por lo que debe apoyar y así adquirir para su colección obras de arte latinoamericanas para rellenar el vacío que tiene de los años setenta y ochenta” (Pablo León de la Barra, comunicación personal, 2018).

Con respecto a lo citado se observa una iniciativa personal, con los medios de un gran museo, de integrar aquellos artistas u obras de arte que no han sido previamente considerados en la narración del arte –algo que se ha convertido en tarea curatorial según lo que hemos observado. Recordemos que en 1989 Michaud había previsto que los curadores habían “sustituido a los artistas a la hora de definir el arte” (Michaud 1989 en Heinich, 2017: 203), por lo que al parecer también se encuentran rellenando los espacios que existen en la narración de la historia del arte. Sin embargo, debemos apuntar que dentro de este propósito romántico que tiene León de la Barra al indagar sobre las problemáticas postcoloniales, podemos encontrar cierto conflicto cuando esta re-narración de los vacíos en la historia está siendo realizada por parte de un solo agente. Por lo mismo, al cuestionar esto, notamos un posicionamiento de poder que acompaña al curador al ejercer este tipo de labor.

## 4.2 El poder y responsabilidad curatorial en las *Mega-Exhibiciones*

En el arte contemporáneo aparecen ciertas inquietudes sobre alguno de los proyectos o metodologías utilizadas por los curadores-artistas. Lo que se ha convertido en un protocolo estricto en el arte contemporáneo es que la selección de las obras y artistas en las exposiciones se ha de confiar al criterio de una figura. Tal y como se planteó anteriormente, este agente – quien se ha caracterizado casi siempre en el arte contemporáneo por ser curador– también toma una posición de autor de la muestra. Según la socióloga Nathalie Heinich, esto se debe a la desmaterialización del soporte de la exhibición (Heinich, 2017: 253). Es decir, en el paradigma contemporáneo se ha invisibilizado lo que sostiene una exposición, ya que este soporte se ha convertido en el concepto que consolida la muestra, por lo que el curador debe “proponer una armonización teórica que dé sentido a la colección de las obras presentadas” (Heinich, 2017: 253).

Esta forma de crear una exposición, en primer lugar desde una propuesta intelectual y luego desde la producción de los artistas o la producción curatorial, se ha instalado como pauta para toda exposición temporal o de gran formato. Esto lo pudimos ejemplificar con las propuestas de tres curadores distintos en el caso de Documenta en el capítulo anterior. Asimismo, lo que surge a partir de esta manera de ejercer es un poder curatorial significativo, ya que al comentar sobre estas exposiciones de gran escala recordamos el nombre de su curador y a su vez criticamos su propuesta creativa y no necesariamente a todos los artistas que participaron en ella. Incluso el editor de la revista Artforum, Charles Guarino, al comentar sobre la Bienal de Venecia dirá que “de cualquier manera, puedes estar seguro de que el evento internacional se suscribe a alguna vaga tesis curatorial que es imposible de confirmar o negar, e incluye una numerosa cantidad de artistas que ninguna persona puede realmente apreciar”<sup>12</sup> (Guarino, 2007 en Sarah Thornton, 2008: 234). Es por estos motivos que el reconocimiento que alimenta el poder curatorial puede relacionarse con un cambio en la manera de jugar en el campo del arte, por lo que lo vinculamos a lo manifestado por Heinich en uno de sus capítulos titulado “Las nuevas formas de exponer”:

La competencia que se exige en el arte contemporáneo ya no se limita a la capacidad de seleccionar las obras más “interesantes” (por utilizar un adjetivo muy frecuente), sino que se sitúa

---

<sup>12</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “either way, you can be sure that the international show subscribes to some vague curatorial thesis that’s impossible to confirm or deny and includes more artists than anyone can possibly appreciate”.

ante todo en la capacidad para organizar la ensambladura mediante la construcción de una temática coherente sostenida por un discurso, el cual no actúa solamente sobre las obras propiamente dichas, sino sobre el tema escogido por el curador. (Heinich, 2017: 254)

Estas temáticas curatoriales son principalmente atribuidas al concepto elaborado por Okwui Enwezor de *mega-exhibiciones*<sup>13</sup> (cualquier exposición de arte como espectáculo). Esta noción de la exposición como un gran evento atribuido a un autor, puede encontrar sus inicios en las postulaciones de Harald Szeemann en 1972, ya que la primera exposición de gran escala que fue históricamente registrada como la obra de un solo curador fue Documenta 5 (O'Neill en Filipovic, E. et al., 2010: 265). Recordemos que esta metodología utilizada en la producción de esa instancia fue fuertemente criticada por algunos artistas. Por lo mismo, es de nuestro interés comentar sobre un texto escrito por el artista francés Daniel Buren el año 2010 en el libro titulado *The Biennial Reader*. Buren realiza una retrospectiva a su ensayo de 1972 *Exposition d'une exposition* –al cual hicimos mención en el capítulo anterior– titulada *Where Are the Artists* para argumentar sobre la propuesta encabezada por la curaduría de Jens Hoffmann *Should the next Documenta be curated by an artist*. La mirada del artista en este texto causa interés ya que Buren se encontraba ejerciendo antes que se consolidará la figura de un curador-artista por lo que puede hacer una comparación a partir de su propia experiencia al escribir sobre las bienales en una era contemporánea. El artista francés comentará que “en los años sesenta ningún organizador de exposiciones se atrevería a proclamarse conscientemente como autor de la exposición a cargo, ya que decirlo hubiese denigrado a los artistas invitados quienes indudablemente se rebelarían ante ello”, sin embargo, según Buren los tiempos han cambiado (Daniel Buren en Filipovic, E. et al., 2010: 214).

A pesar de que el autor luego compara en su texto la colaboración entre el curador de la bienal con los artistas como un matrimonio forzado, reconoce que no ve posible una exposición colectiva sin un organizador. Sin embargo, esta visión no defiende la aparición de un “organizador estrella”, pero sí reconoce que en la era contemporánea “ya no aceptamos que el organizador permanezca en las sombras de los artistas invitados” (Daniel Buren en Filipovic, E. et al., 2010: 216). Por dicho motivo, la desmitificación planteada por Seth Siegelaub no fue un total fracaso, ya que el curador fue rescatado de las tinieblas y es bastante visible. Ahora

---

<sup>13</sup> El concepto de *mega-exhibiciones* también es trabajado por el autor John Miller, para más información buscar Miller, J. (s.f). “The Show you Love to Hate: a psychology of mega-exhibitions”. Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S. (Ed.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 269-274). Londres: Routledge

bien, este parecido triunfo en su desmitificación no necesariamente logró proporcionar las intenciones de Siegelau, sino que contribuyó a que los roles de curador y artista se mezclaran aún más. Las nuevas formas de exponer, específicamente en el contexto de exposiciones de gran escala, han significado, tal y como escribe Daniel Buren “...la reversión de roles que ratifican al organizador como autor y al artista como intérprete” (Daniel Buren en Filipovic, E. et al., 2010: 216).

Este especie de poder o reconocimiento que ha acompañado a la figura del curador-artista no es del todo aceptada. Existen curadores como Gabriel Pérez-Barreiro que ha manifestado que le incomoda el “autoritarismo de la curaduría contemporánea” (Joselyne Contreras, 4 de julio 2018). Según una entrevista realizada por la curadora chilena Joselyne Contreras, Gabriel Pérez Barreiro propone una puesta en cuestión de la misma práctica curatorial como temática central de la 33ª edición de la Bienal de Sao Paulo. Para esto toma la iniciativa de invitar a siete “artistas-curadores” tales como Alejandra Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofía Borges, Waltercio Caldas y Wura-Natasha Orgunki para que formulen propuestas “con total ‘libertad de acción’” (Contreras, 4 de julio 2018) –temática que intentó ejercer Christine Macel en la Bienal de Venecia el año anterior. Al igual que el artista Daniel Buren, el curador español de la Bienal de Sao Paulo identificó una situación recurrente con respecto a la práctica curatorial del arte contemporáneo, específicamente en el contexto de las mega-exhibiciones.

Según Pérez Barreiro “se ha aceptado al curador jefe con esta especie de *omnipoder*, como un autor que está por encima de todas las otras voces, más importante que los otros curadores y más importante que cualquier artista que participe” (Pérez Barreiro en Contreras, 4 de julio 2018). Lo interesante de esto es que el curador manifiesta que al ofrecerle dirigir la Bienal, reconoce se le estaba ofreciendo un cierto “poder”, y por lo tanto le interesaba utilizarlo para hacer una contrapropuesta. Sin embargo, es de nuestro parecer que esta especie de refutación dio como resultado la delegación del poder a otros siete curadores que aún gestionaba. Según describe la entrevista de Contreras, dos de estos artistas-curadores eligieron trabajar con una misma artista y por dos motivos completamente distintos, por lo que podemos suponer que esto significa trabajar bajo dos interpretaciones subjetivas distintas (veremos que este planteamiento es común en las tendencias curatoriales del arte contemporáneo por lo que se profundizará en el siguiente apartado). A pesar de que no se declara cuáles fueron los resultados de esta “curaduría experimental” (Pérez Barreiro en Contreras, 4 de julio 2018) tomada por

ambos artistas-curadores, notamos metodologías similares tomadas por ellos que por el curador que Pérez Batteiro intenta criticar. Por más que el director de la Bienal de Sao Paulo intente reflexionar y actuar sobre el paradigma curatorial, se encuentra entregando el poder a otros para que repitan este protocolo productivo de “discurso-temática-interpretación” (Heinich, 2017: 254) ya instaurado en el arte contemporáneo.

Otro curador que ha declarado su descontento con este “poder” es el norteamericano Robert Storr. El artista y crítico de arte le declara a la socióloga Sarah Thornton en su estudio *7 days in the Art World* (2008), que el curador como estrella, entrepreneur o empresario no le hace bien a nadie (Thornton, 2008: 229). Luego, en una entrevista con el autor y curador irlandés Paul O’Neill, Storr reitera que “no creo que los curadores sean artistas. Y si insisten, serán juzgados malos curadores y malos artistas”<sup>14</sup> (2012: 123). Sin embargo, la declaración de Storr se imparte desde su visión en contra de la curaduría como medio de producción, ya que el crítico supone que “concede automáticamente el punto a aquellos que elevarán a los curadores al estado que los críticos han logrado a través del proceso de ‘aeteurization’”<sup>15</sup> (2012: 122). A partir de esta referencia a las ganancias de los críticos, podemos deducir que Storr se encuentra protegiendo la posición de su propia profesión como crítico en el campo de juego –o como dirá O’Neill al reflexionar sobre su entrevista, esta respuesta por parte de Storr buscaba devolverle el poder de juicio al crítico (2012: 122). A partir del descontento declarado por Robert Storr podemos deducir que el poder curatorial es algo visible o, más bien, real en el mundo del arte.

Continuando con la publicación de Sarah Thornton, la figura del curador como creador principal de las mega-exhibiciones aparece constantemente en su sección de Bienales. A través de una serie de conversaciones que registra Thornton en la Bienal de Venecia el año 2007, podemos plantear que la subjetividad curatorial es un elemento esperado por los espectadores. Nicholas Serota, director de la *Tate* en Londres en ese entonces, dijo que al visitar la Biennale espera encontrar “una visión inteligente de parte del director de la Biennale”<sup>16</sup> (Serota, 2007 en Thornton, 2008: 230) y que según él “los buenos curadores atienden muy de cerca a los artistas y sus preocupaciones, pero no están amarrados a ellos”<sup>17</sup> (2008: 231). Vemos pertinente

---

<sup>14</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “I do not think curators are artist. And if they insist, then they will ultimately be judged bad curators as well as bad artists”.

<sup>15</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “automatically concedes the point to those who will elevate curators to the status critics have achieved through the ‘aeteurization’ process”.

<sup>16</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “an intelligent view on the part of the Biennale director”.

<sup>17</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “good curators attend very closely to artists and their concerns but are not bound by them”.



hacer hincapié en lo citado, ya que nos preguntamos qué sucedería si el curador se centra en esta libertad que le otorga negar sus obligaciones a los artistas. Esta especie de libertad de proponer un discurso que engloba una exhibición es al parecer algo que ha caracterizado nuestra tipología curatorial.

Al igual que Daniel Buren, la artista de performance Marina Abramovic contestó a la propuesta curatorial de Hoffmann, *Should the next Documenta be curated by an artist*. La artista serbia respondió a esta pregunta haciendo una observación personal de los cambios existentes en la relación entre el curador y el artista, bajo el título *Cuando las cosas funcionan y Cuando no funcionan*. Abramovic comentará lo siguiente:

Las cosas funcionan cuando los artistas eligen mostrar el trabajo en conjunto, al mismo tiempo y en el mismo espacio, este tipo de exposición colectiva tiene una cierta química en su unión. Solía conocer a un curador (dejemos el nombre anónimo) que estaba sumamente preocupado por la química del trabajo de los artistas cuando se montaban juntos. Incluso se preocupaba por el montaje de los trabajos en la siguiente habitación, ya que sentía que las piezas a cada lado de la pared podrían comunicarse a través de ésta. Desafortunadamente, estamos viendo este tipo de curador con menos frecuencia.

Las cosas no funcionan cuando un curador propone un tema y reúne obras de un gran grupo de artistas sin ninguna relación entre ellos. ¿Qué sería diferente si la siguiente Documenta fuera curada por un artista? Tendría una visión subjetiva en la que ese artista elegiría la obra con la que más siente una conexión. Creo que sería una contribución interesante y una perspectiva refrescante para la historia de Documenta.<sup>18</sup>

(Abramovic en Hoffmann y Electronic Flux Corporation, 2003)

Las palabras de la artista de performance ilustran una situación clara de lo planteado anteriormente por Nathalie Heinich. El curador plantea en primer lugar una temática o una teorización individual para luego agrupar una serie de obras de arte o también artistas. Es por eso mismo que notamos una repetición de una metodología que pone en juego las intenciones reales de los artistas, ya que se convierten muchas veces en intérpretes del sostén expositivo, el concepto curatorial.

---

<sup>18</sup> Traducción propia del texto original en inglés

Bajo tal lógica, existen autores que han discutido sobre la responsabilidad curatorial como una de las temáticas centrales de los discursos del arte contemporáneo, donde además se trata (sin decirlo explícitamente) el poder curatorial. En el libro *The Biennial Reader* editado por Elena Filipovic, Marieke van Hal, and Solveig Ovstebo –otra iniciativa similar a la de Hoffmann para discutir sobre estas mega-exhibiciones– el colectivo de curadores o colectivo de artistas conocido como *Raqs Media Collective* publicó un texto titulado *On Curatorial Responsibility* (2010). Lo interesante de este texto es que los argumentos narrados por los tres artistas pertenecientes al colectivo surgen desde la proclamación de una naturaleza tácita del compromiso inherente a la transformación del curador en artista (Raqs en Filipovic, E. et al., 2010: 277). Por lo tanto, asegurando cierto indicio de una tipología curatorial artística existente en el campo del arte.

Sin embargo, Raqs define que la responsabilidad curatorial sí está ligada a la obligación de asegurar que los artistas no sean estafados o tratados injustamente, que se encuentren en un contexto de convivencia y que su trabajo sea presentado de la mejor manera posible (2010: 280). Ahora bien, el colectivo también cuestiona si esta responsabilidad es posible al hacer una bienal u otra exposición de gran escala, por lo que concluirán que es primordial que el curador pueda siempre responder y garantizar ciertas cosas:

Podríamos decir que la *responsabilidad curatorial* consiste en asumir la posición de ser custodio de las energías ética, autoral, pragmática y programática que actúan en acuerdo para transformar la ocasión de una bienal en un proceso por el cual (durante la duración del evento) un espacio de creatividad, exhibición y discursos se hace público de manera en que se articula lo crítico, la inteligencia, el placer y una respuesta informada a la matriz de relaciones sociales y políticas que vinculan los contextos locales con las realidades globales<sup>19</sup>.

(Raqs en Filipovic, E. et al., 2010: 285)

Las palabras del colectivo curatorial formado por tres artistas se refiere a una responsabilidad aplicable, según ellos, a ambos curadores y artistas (2010: 287). De alguna manera al proponer

---

<sup>19</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “We could say that the curatorial responsibility consists in taking the position of being a custodian of the ethical, authorial, pragmatic, and programmatic energies that act in concert to transform the occasion of a biennial into a process whereby (for the duration of the event) a space of creativity, display, and discourses is rendered public in a manner that articulates criticality, intelligence, pleasure, and an informed response to the matrix of social and political relationships that tie local contexts to global realities”.

esta conjunta responsabilidad de crear un espacio de creatividad, *Raqs Media Collective* declara una borrosidad reconocible en los límites entre la práctica curatorial y artística.

Pese a esta responsabilidad compartida, la pregunta de quién es el autor de las mega-exhibiciones aún se discute en el mundo del arte. A nuestro parecer se debe al omnipoder que comenta Pérez Barreiro que se ha instalado sobre la figura curatorial que las organiza. Sin embargo, Federica Martini y Vittoria Martini en su ensayo *Questions of Authorship in Biennial Curating* (2010) argumentan que la atención dada a la escena artística contemporánea y la filosofía de "curar lo nuevo", promovida a través de las bienales, fomentaron un cambio de actitud con respecto a la organización de exposiciones y eventualmente contribuyeron a la creciente importancia de la posición del curador (Martini & Martini en Filipovic, E. et al., 2010: 262). Según las escritoras, las Bienales se han convertido en un esbozo de la visión que tiene un curador del mundo del arte, por lo que convierte este espacio en un laboratorio de práctica curatorial, el cual se prestará para ser contexto de una investigación sobre las problemáticas autorales de la producción artística contemporánea (2010: 266). Según las autoras estas problemáticas autorales en la curaduría se han discutido desde los años 60 a partir de las teorías postestructuralistas sobre la "muerte del autor". Sin embargo, la problemática en cuestión no era si el curador como autor estaba o debería estar muerto, sino si se puede hablar de un curador como autor en relación con la realización de una exposición (2010: 261). Por otro lado, Michel Foucault declaró en su libro *What is an Author* (1969):

estos aspectos de un individuo, que designamos como autor (o que comprenden a un individuo como autor) son proyecciones, en términos siempre más o menos psicológicos, de nuestra forma de manejar textos [...] Además, todas estas operaciones varían de acuerdo con el período y la forma del discurso en cuestión.<sup>20</sup> (1969: 127-128)

Según lo propuesto aquí por Foucault, interpretamos que la posición de poder en que se encuentra el curador como autor de exposiciones dependerá de las variaciones en el tiempo y los discursos coherentes a la época. Por lo mismo, podemos integrar las teorías analizadas anteriormente sobre el habitus particular que ha interiorizado el curador también a través de un proceso histórico. Es decir, la posición del curador como autor se debe a la modificación de un

---

<sup>20</sup> Traducción propia del texto original en inglés: "these aspects of an individual, which we designate as an author (or which comprise an individual as an author), are projections, in terms always more or less psychological, of our way of handling texts...In addition, all these operations vary according to the period and the form of discourse concerned".

habitus y las modificaciones del periodo específico en el cual ejerce. Por lo que deducimos que, a partir de la desmaterialización del soporte expositivo que ha caracterizado el paradigma del arte contemporáneo y la conceptualización como foco temático en las artes, el curador se ha podido situar con características artísticas. Donde, además, las mega-exhibiciones se han convertido en su terreno de juego duradero y especializado.

#### **4.3 Cambios en el campo de juego: Tendencias rescatadas del paradigma curatorial en el arte contemporáneo**

En esta especie de paradigma curatorial, que se ha formado desde las iniciativas llevadas a cabo por figuras como la de Harald Szeemann, se han concretado maneras respecto a cómo mostramos y discutimos el arte contemporáneo. Creemos que muchas de las tendencias expositivas que vemos en esta época se deben específicamente a las postulaciones y la evolución que ha tenido nuestra tipología curatorial de estudio. Por esto mismo concordamos con la postura de las historiadoras del arte Federica Martini y Vittoria Martini al observar que:

A lo largo del tiempo, el trabajo de los curadores demostró ser menos de "cuidar" en el sentido de preservar el arte y más de "descubrir" artistas, movimientos y escenas menos conocidos, una verdadera profesión formada por cursos de maestría, simposios temáticos y conferencias. Su papel en la construcción de la exposición como un objeto de autor también se fue definiendo con el tiempo.<sup>21</sup> (2010: 262-263)

En vista de esa evolución curatorial, donde el curador ejerce tareas arqueológicas para descubrir o plantear “lo nuevo” o “lo escondido”, vemos directrices constantes en la manera en que presenta sus ideas. Por lo tanto, planteamos que la construcción de toda tipología de exhibición (ya sea temporal, reinterpretación de una colección o las mega-exhibiciones) es usualmente acompañada por metodologías de un curador autor o, como hemos analizado, un curador-artista. Las observaciones referidas en el apartado anterior no son solamente aplicables a la situación de las mega-exhibiciones, sino que también notamos una especie de omnipresencia curatorial en toda exposición contemporánea. Asimismo, las tendencias en

---

<sup>21</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “Overtime, curator’s work thus proved to be less about ‘caring for’ in the sense of preserving art than about ‘discovering’ lesser-known artists, movements, and scenes, a veritable profession shaped by master courses, thematic symposia, and conferences. Their role in the construction of the exhibition as an authored object also became more and more defined over time”.

cómo mostramos el arte en la mayoría de las instituciones contemporáneas están usualmente construidas a partir de un patrón expositivo de “discurso-temática-interpretación”, pasos de las nuevas formas de exponer definidos por la socióloga del arte Nathalie Heinich en el apartado anterior (Heinich, 2017: 254).

A su vez, el crítico e historiador del arte, Michael Brenson, apuntó en un ensayo escrito en 1998 que la “era del curador había comenzado” (Brenson 1998 en Filipovic, E. et al., 2010: 223) ya que observaba que:

Tal y como cualquier artista, crítico, o director de museo, el nuevo curador entiende y es capaz de articular la capacidad del arte para tocar y movilizar a las personas y fomentar debates sobre espiritualidad, creatividad, identidad [...] La textura y el tono de la voz del curador, la voz que acoge o excluye, y la forma de la conversación que pone en movimiento son esenciales para la textura y la percepción del arte contemporáneo. (Michael Brenson 1998 en Filipovic, E. et al., 2010: 223-224)

Es a partir de esta especie de consciencia que elabora el curador por las “texturas y tonos” del arte contemporáneo que se puede instalar como una de las figuras principales que dictamina las tendencias en la presentación del arte. Asimismo, el autor observó la propuesta de la curadora Mari Carmen Ramírez en su ensayo titulado *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation*, donde apuntó en el año 1994 que es evidente una “transformación del curador de arte contemporáneo del árbitro estético detrás de la escena en actor central del escenario más amplio de la política cultural global” (Ramírez 1994 en Brenson 1998 en Filipovic, E. et al., 2010: 224). Lo que nos interesa es que Brenson reflexionó sobre cómo esta transformación ya era evidente para Ramírez en 1994, por lo que según el autor a fines del siglo XX la transformación curatorial ya era indiscutible (Brenson 1998 en Filipovic, E. et al., 2010: 224).

Esta posición es acompañada por la visión del historiador del arte esloveno, Igor Zabel, al reflexionar el 2001 sobre los cambios en el campo curatorial en un texto titulado *Making Art Visible*. El autor dirá que “hoy en día, cuando la idea de arte ya no está conectada sólo con un tipo específico de objeto, sino a menudo con constelaciones, relaciones e intervenciones en diferentes contextos, la división entre artista y curador es menos clara, especialmente porque

ambas actividades tienden a reunirse en una zona intermedia”<sup>22</sup> (Zabel, 2001: 175-176). Lo interesante del planteamiento de Zabel es que posiciona al artista y al curador como dos agentes que se encuentran en una área intermedia dentro del campo del arte. A su vez, es en esta área de encuentro donde hemos planteado la fusión de dos figuras y así el surgimiento de la tipología del curador-artista. Según la artista y curadora de Bulgaria, Dimitrina Sevova:

Los enfoques y métodos subjetivos de los artistas han intervenido e incluso cambiado el papel del curador (institucional) y sus prácticas de organización y exhibición de exposiciones. Se puede decir que los curadores están en deuda con el artista como curador por haber ganado cierta libertad de operar dentro de la institución y la colección. Al mismo tiempo, las premisas curatoriales cambian la práctica del artista ... el cuidado (curatorial) se ha transformado en política de cuidado (una política de derecho, subjetividad y justicia) [...] un compromiso con nuestro entorno inmediato y la invención de otros protocolos a utilizar. Aquí lo curatorial no se separa de la producción del artista [...].<sup>23</sup> (Dimitrina Sevova, 2016: 4)

Tal y como menciona Sevova, en el arte contemporáneo se pueden observar ciertos cambios en los protocolos utilizados al momento de exponer este tipo de arte y por lo tanto trabajar con la obra o con el mismo artista. Esto lo conectamos directamente a lo que plantea Patricia Sorroche quien ejerce como registro de la colección del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*. Según ella se ha instalado un “cambio en el proceso de seducción entre curador y artista” (Patricia Sorroche, conversación personal, abril 2019). Sorroche dirá que es notorio una variación en quién se acerca a quién a la hora de montar una exhibición o un proyecto. Antes era usual que el curador buscará artistas, sin embargo, en el paradigma del arte contemporáneo el proceso de búsqueda tiende a ser al revés (abril 2019). Al ser la encargada del registro de la colección del MACBA, Patricia Sorroche y el equipo curatorial supervisan todas los préstamos de obras que hace el museo a otras instituciones u otros proyectos curatoriales. A partir de esta experiencia, observó la consolidación de una tendencia en particular. Ésta se refiere al préstamos de una misma obra para diversos discursos de distintos

---

<sup>22</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “today, when the idea of art is no longer connected only to specific type of object but often to constellations, relationships, and interventions into different contexts, the division between artist and curator is less clear, especially since both activities tend to meet in an intermediate area”.

<sup>23</sup> Traducción propia del texto original en inglés: “Artist’s subjective approaches and methods have intervened and changes even the role of the institutional curator and their practices of exhibition making and organizing. One can say that curators are indebted to the artist as the curator for having gained a certain freedom of operating within the institution and collection. At the same time, curatorial premises change the artist’s practice... caretaking has been transformed into politics of care (a politics of right, subjectivity and justice) ... an engagement with our immediate surrounding and the invention of other protocols of use. Here the curatorial is not detaches from artist’s production [...]”.

curadores –situación que fue observada en la Bienal de Sao Paulo cuando dos curadores escogieron trabajar la misma artista. Por lo mismo, Sorroche dirá:

La tendencia en los últimos años es la aparición de figuras que se sitúan entre el curador y el artista. Si Benjamin hablaba de la condición aurática de la obra de arte, hoy podríamos aplicar el mismo concepto a la creación (discursiva / conceptual / expositiva) del curador. Aunque el discurso de Walter Benjamin parece superado por la postmodernidad, podríamos decir que en el caso de la figura del Curador se vuelve a él. Mientras a finales del S.XX principios del S. XXI el curador creaba relatos a partir de la intencionalidad original de las obras de arte. En la segunda década del S.XXI a las obras se les otorga una intencionalidad, independientemente de cuál sea el significado original, para construir el relato del curador.

Así, por ejemplo, las esculturas del artista Constant, tanto pueden servir para legitimar un discurso alrededor de la arquitectura utópica, significado real con qué fue concebida, como para hablar turismo, de materialidad, de espacio, de producción seriada, los significantes son múltiples. El artista y su obra le ceden el paso y su posición, al relato curatorial. Los curadores, enrocados en su condición de creadores únicos de ideas, se posicionan y legitiman los nuevos discursos narrativos del arte. Su nueva posición, en tanto que creadores, les otorga la potestad de articular nuevas lecturas, que son apprehendidas como válidas e incuestionables.

(Patricia Sorroche, conversación personal, 21 de mayo 2019)

Esto ha sido algo que también se ha observado por otros agentes del mundo del arte, por lo que se ha instalado como una posible tendencia en el proceso de exponer. Jordi Arnó, uno de los restauradores del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, concuerda con la relación contemporánea entre curador y artista, sugerida por Sorroche. Por lo mismo, comentará que en su experiencia como restaurador en un museo de arte contemporáneo ha tenido la posibilidad de trabajar directamente con los artistas y ha observado situaciones donde el artista no necesariamente está de acuerdo con el curador de turno, sin embargo, tampoco tiende a reclamar ya que muchas veces le significa una muestra en una institución de gran escala:

Ésta interacción es de mutua dependencia ya que el artista necesita entrar en el engranaje artístico y para ello tiene que ser elegido y "etiquetado" por el comisario. A su vez los artistas actúan como "materia prima" a partir de la cual los comisarios crean sus tesis. En éste proceso el comisario contextualiza al artista potenciando aspectos de su obra en función del discurso que quiere

transmitir o de los elementos que considera más interesantes. En muchas ocasiones estas visiones pueden omitir aspectos que tienen relevancia para el propio artista en favor de otros que puedan resultar secundarios. El artista acabará cediendo o no a la interpretación que se hace de su obra en función de muchos factores. A mi entender se establece un pacto que acaba configurando el resultado visible para el gran público. Conocer a los artistas personalmente me ha permitido entender e interpretar sus obras sin ningún tipo de filtro y sobre todo conocer a la persona que hay detrás. Este privilegio me ha hecho llegar a cuestionar la imagen y el lugar que ocupan muchos artistas dentro del panorama actual.

(Jordi Arnó, conversación personal, 4 de junio 2019)

El proceso de construir una exposición le entrega al curador cierto capital simbólico al cual hicimos referencia en nuestro primer capítulo. Puesto que, según otros agentes de la institución artística (registros y restauradores) el artista necesita del curador para ingresar al museo o para exponer, por lo que muchas veces seguirá sin cuestionar a interpretar las temáticas o discurso curatorial. No obstante, la crítica de arte sueca Maria Lind propone que muchos proyectos curatoriales “evitan que el artista se dé cuenta de su ‘verdadero potencial’, por lo mismo, se considera que intentar priorizar el componente curatorial de un proyecto dado tiene implicaciones bastante serias para el estado y los roles percibidos del arte y el artista” (Lind en O’Neill, 2012: 126). Esto nos hace recordar las palabras del artista francés Daniel Buren a quien comentamos en el apartado anterior. Reconocemos una falta en la era contemporánea de esa “indudable rebelión” manifestada por Buren, que se hubiese formado ante las posturas impuestas de un curador-artista a los artistas invitados (Buren en Filipovic, E. et al., 2010: 214).

Sin embargo, vemos pertinente comentar que esta fusión entre curador-artista que proponemos no necesariamente significa un reemplazo de ninguno de los dos agentes del mundo del arte, sino que hemos observado que esta fusión se ha instalado como figura dominante en la definición de las tendencias del arte contemporáneo. Por lo tanto, proponemos una nueva estructura al formato establecido por Nathalie Heinich en su planteamiento de tres curadores ideales. Tal y como se citó en nuestro primer capítulo, Heinich define tres tipos de figura curatorial existentes en el paradigma del arte contemporáneo. La socióloga del arte plantea que existe el:

Comisario asalariado, a menudo vinculado a una estructura, de más edad y menos estudios, pero más activo, más reconocido y más internacionalizado, [luego] el joven comisario independiente,



a menudo...con contratos temporales precarios y [por último] el artista-comisario, que suele trabajar en asociaciones y en provincias, con un reconocimiento y unos ingresos aún más escasos. (Heinich, 2017: 202)

Es a nuestro parecer que la estructura de tipologías se puede plantear de otra manera. Por lo que hemos visto en los casos de curadores-artistas estudiados anteriormente, existe una tipología más dominante, puesto que la mayoría de los curadores-artistas activos en el arte contemporáneo ejercen como curadores asalariados (llevando una colección o una institución) además como curadores independientes y lo que Heinich hace referencia al artista-comisario. Más allá de los aspectos de edad o trayectoria que puedan caracterizar estas tipologías, la tendencia en el arte contemporáneo es que el curador desarrolle características artísticas. Por dicho motivo, no define su figura el hecho de que sea adjunto, permanente o independiente, y es a pesar de estas posiciones laborales que existe una tendencia a nuestra tipología de estudio. Sin embargo, aun cuando consideremos curadores emergentes que aún no han podido establecerse en una institución, sus labores serán caracterizados por invitaciones a diversas instituciones, donde el protocolo muchas veces pedirá que se produzca una exposición a partir de una temática o discurso planteada por ellos mismos. Esto también es consecuencia de los cambios en la construcción de la exposición, ya que se ha enfocado en construir exhibiciones temporales de duraciones limitadas. Por lo tanto, es primordial la constancia de producción temática para el curador donde se le exige creatividad en el planteamiento de sus ideas, ya que la institución del arte organiza su calendario a partir de ello. Por ende, el dominio del curador-artista es fundamental en la era contemporánea, lo que le otorga más visibilidad.

Si bien se ha planteado que la tipología del curador-artista tiene mayor visibilidad que cualquiera de las propuestas de Heinich, reiteramos que no significa el reemplazo de ningún agente. A partir de esta fusión metodológica entre mediación y producción en el campo del arte, se busca cuestionar cuál podrían ser sus futuros desenlaces. Lo interesante de nuestra propuesta de tipología es que se puede plantear que aún existen cuestionamiento sobre dónde se delimita la producción curatorial y la producción del artista. Con respecto a esto, concordamos con Paul O'Neill al comentar que la curaduría performativa demuestra una tensión continua sobre qué es lo que realmente distingue el trabajo del curador del trabajo del artista (2012: 127). Sin embargo, el autor dirá que nos encontramos en una época donde las opiniones de la nueva generación están firmemente basadas en una visión emergente de la curaduría como autoría creativa y coproducción de discursos (2012: 127). Según Hans Ulrich

Obrist esto se puede relacionar con la expansión de la noción de arte que existió en los años sesenta, bajo las propuestas de artistas como Joseph Beuys, por lo que la curaduría también pasó por un proceso de expansión ya que ésta siempre sigue al arte (TED & Hans Ulrich Obrist, 2011). Con esta expansión de la noción de arte –y por ende la curaduría– el arte contemporáneo ha sido espacio de consolidación y evolución de esta profesión como producción artística. Por lo que su reconocimiento colaboró a desarrollar ciertas tendencias en cómo mostramos el arte y cómo se construyen las exhibiciones.

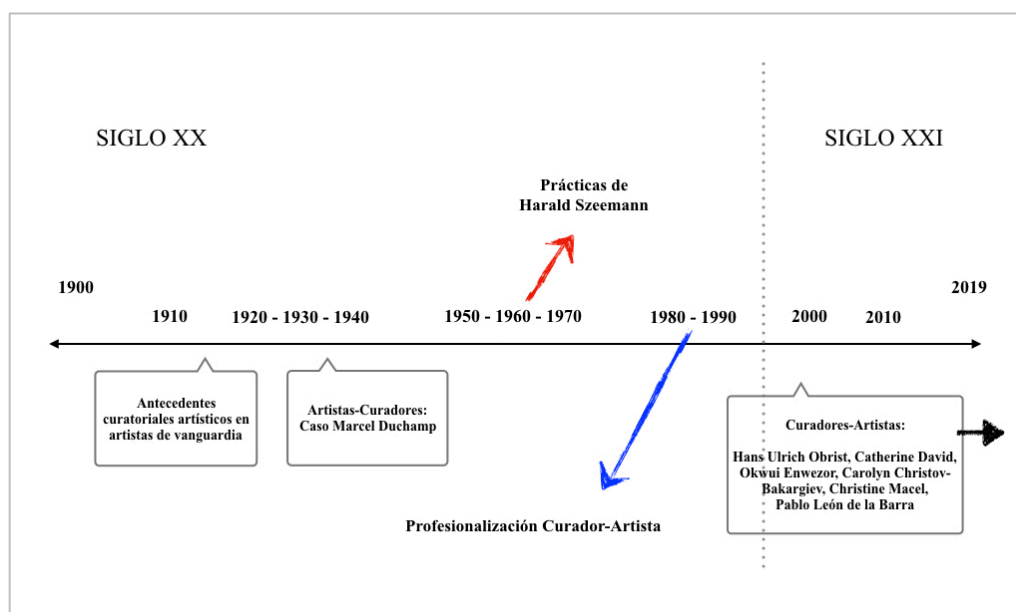
## Conclusiones

Dentro del proceso de esta investigación hemos analizado la tipología del curador-artista ya que consideramos que se ha posicionado como una de las figuras más visibles del arte contemporáneo. Desde el comienzo, planteamos que esta tipología juega un rol importante en la definición de las tendencias expositivas dentro del arte contemporáneo. Sin embargo, su definición como agente del arte con características artísticas no era comúnmente mencionada. A partir de esta constatación organizamos este escrito como una línea de tiempo histórica del siglo XX y siglo XXI. Vimos que las diversas fuentes que definen al curador y sus tareas no terminan de analizar el por qué de la manera artística con la que el curador organiza su profesión. Por lo tanto, hemos intentado posicionar esta figura dentro de los parámetros mediáticos de una estructura social del arte pero que utiliza metodologías similares a la de los artistas. Por lo tanto, las teorías del sociólogo francés Pierre Bourdieu han sido fundamentales para analizar cómo se posiciona un curador-artista dentro del campo de juego. Hemos concluido que esta figura ha sido capaz de interiorizar ciertas características artísticas a través de la noción de *habitus* propuesta por el autor.

Entendimos que se trata de un proceso histórico donde el curador se ha acercado al artista y su manera de producir. Vimos que esto fue resultado también de la modificación en la percepción de la exhibición como medio. Y es a partir de este nuevo espacio de creación donde los límites entre curador y artista se encontraron en juego. Lo que nos interesa enfatizar es que el sociólogo explica que el *habitus* es un proceso de interiorización selectiva. Es decir, el curador ha podido seleccionar aspectos artísticos que le sirven en su producción curatorial. Por lo mismo, enfatizamos que nuestra intención nunca fue demostrar el remplazo del artista por el curador, sino profundizar en el análisis de una tipología curatorial que produce desde lo artístico. Por lo tanto, es primordial rescatar la teoría de Hal Foster de *El Artista como Etnógrafo* (1995) ya que propone que el artista observa al etnógrafo con cierta envidia e integra en su producción la metodología etnográfica. Hemos observado que lo mismo sucede con el curador que observa al artista a través de un proceso histórico rescatando ciertas metodologías artísticas e instalándose, así, como autor de exposiciones.

Para desarrollar los objetivos de nuestra investigación se realizó una revisión de ejemplos concretos del proceso histórico en que el curador-artista se inicia, consolida y evoluciona. Esto lo podemos ejemplificar con el siguiente cuadro:

Cuadro 3: Soporte organizativo de la investigación



Tal y como se puede ver en el cuadro 3, organizamos una lógica cronológica que forma el esqueleto del escrito. Por la falta de claridad en las definiciones anteriormente revisadas sobre un curador-artista, se propuso que sus antecedentes se encuentran en la primera mitad del siglo XX. Al hacer una revisión de la historia de las exposiciones hemos identificado diversos indicios donde se manifiesta una similitud entre curador y artista. Asimismo, esto se pudo observar específicamente en la experimentación de las vanguardias artísticas y no necesariamente en los curadores de museo de aquella época que se dedicaban a conservar colecciones. Por lo tanto, es dentro de los gestos o decisiones tomadas por artistas tales como El Lissitzky, Kazimir Malevich, Pablo Picasso y Marcel Broodthaers en algunos proyectos puntuales realizados en la primera mitad del siglo XX que hemos observado iniciativas que involucran el espacio expositivo como medio de producción.

Por otro lado, rescatamos el aporte curatorial artístico de Marcel Duchamp. Al ser considerado por distintos autores como un artista-curador, revisamos proyectos concretos para ejemplificar que la fusión entre prácticas artísticas y mediación fueron abordadas por artistas. Utilizando este caso de estudio hemos concluido que es en parte su posición de artista lo que le entregó la libertad para proponer nuevas decisiones a la hora de hacer una exposición y es esta misma posición lo que los futuros curadores heredaron.

Sin embargo, nuestro análisis del proceso histórico nos permitió observar que la consolidación de nuestra figura de estudio sucede en el periodo en que Harald Szeemann realiza sus exposiciones *When attitudes become form* (1969), *Documenta 5* (1972) y *Grandfather: A pioneer like us* (1974). Desde su posicionamiento como “curador independiente permanente” se instala una bisagra en la historia del arte curatorial –un antes y después para la curaduría– ya que es a partir de aquí que la profesión curatorial concreta una veta subjetiva. A partir de las innovaciones en la metodología curatorial utilizadas por el curador suizo en estos tres casos, surge la profesionalización de un agente que aún no se había aceptado del todo. Pese a ciertas reticencias que acompañaron la elevación de la figura curatorial como autor de exhibiciones, significó un reconocimiento por parte del mundo del arte y asimismo una difuminación de los límites de práctica curatorial y producción artística.

La posición de curador como autor ha experimentado una modificación brusca en la relación entre curador y artista. Esto se debe al cambio de un curador considerado como cuidador hacia otro que utiliza a los artistas como pinceladas en una pintura –tal y como nos hizo saber anteriormente Daniel Buren. A través de las muestras que nos otorgó Szeemann como ejemplo de estudio pudimos notar una mayor visibilidad del curador que estaba presente en sus exposiciones y no en los almacenes de museos o en el cuidado de colecciones. La posición singular que destaca la autora Nathalie Heinich sobre Harald Szeemann plantea una nueva era para la profesión curatorial a partir del posicionamiento que toma esta figura. Pese a los intentos del crítico del arte norteamericano Seth Siegelaub de “desmitificar” la figura del curador para así separarla del artista, concordamos con la propuesta del autor Paul O’Neill de que durante la década de los ochenta y noventa hubo una “re-mistificación” del curador. Consideramos que esta misma re-mistificación en ese momento elevó aún más la posición del curador en el campo del arte. Esto se comprobó en nuestro tercer capítulo al demostrar que durante esa misma época se inauguraron diversas iniciativas y programas especializados en curaduría artística por parte de instituciones europeas y norteamericanas.

Lo interesante que nos aportó esta demostración al seguir con nuestro análisis del proceso histórico curatorial fue observar un importante aumento en su capital simbólico. Al profesionalizarse, hemos observado que el curador-artista se instala en el campo del arte como jugador de dos equipos (producción y mediación), lo cual lo transforma en una figura bastante dominante. Para ejemplificarlo analizamos seis casos de curadores que han utilizado metodologías similares a las iniciadas por Harald Szeemann. Constatamos que después de este

curador se desarrolló una especie de herencia en nuestra figura de estudio. Por lo tanto, hemos demostrado que en el último periodo del siglo XX y dentro del siglo XXI las características artísticas del curador son esperadas por el mundo del arte. Existen casos puntuales donde se manifestó una repetición de las innovaciones instaladas por el curador suizo en el periodo de los sesenta y setenta, sin embargo, también se observó una transformación del curador-artístico debido a la evolución de los discursos e intereses del mundo del arte.

La figura curatorial después de Szeemann se instaló en una posición de poder dentro del paradigma del arte contemporáneo. Hemos identificado que este tipo de posición se puede reconocer al observar las mega-exhibiciones y sus tendencias al ejecutar a partir de un especie de protocolo o, tal y como citamos de Heinich, discurso-temática-interpretación. Al investigar las bienales y la bibliografía que analiza la situación de estas exhibiciones a gran escala, concordamos con los autores que manifiestan que la tendencia al exponer en estos formatos es a partir de un concepto curatorial y luego existe una producción a partir de la interpretación que hace el artista. Lo que es aún más interesante a nuestro parecer es que pese a que durante la segunda mitad del siglo XX se enfrentó al curador que instala una veta subjetiva al crear una exhibición, luego en el siglo XXI lo criticaron cuando no producía de esa manera. Esto lo pudimos ejemplificar con el caso de Christine Macel en la Bienal de Venecia el 2017 y con las expectativas de diversos agentes del mundo del arte analizadas en el estudio de la socióloga de arte Sarah Thornton.

Por otro lado, comprobamos que el protocolo de armar una exhibición a partir de la posición en que se ha instalado el curador-artista, se ha convertido en una tendencia en la mayoría de las plataformas de exhibición del arte contemporáneo. En las entrevistas realizadas a otros agentes del mundo del arte, restaurador y registro de exhibiciones, se pudo apuntar que la tendencia a la figura curatorial artística es más visible de lo que las definiciones bibliográficas revisadas en su inicio demuestran. Hemos demostrado que el curador del arte contemporáneo insiste en utilizar prácticas artísticas y dentro de esta época se espera que esta figura proponga la temática a tratar gracias al aumento en el formato de exposiciones temporales, los cambios que significó la desmaterialización del soporte expositivo y la tendencia a conceptualizar el foco temático de las artes.

A partir de esta observación que se ha ido desarrollando a través de nuestro hilo conductor cronológico, hemos planteado otro esquema alternativo a los tres curadores ideales definidos

por Nathalie Heinich en su libro *El Paradigma del Arte Contemporáneo: estructuras de una revolución artística* (2017). Nos parece más idóneo resaltar que la figura curatorial más visible en el paradigma del arte contemporáneo es la del curador-artista pese a su posición asalariada, independiente o geográfica (criterios utilizados por Heinich para definir sus tres tipologías). Las constantes de esta época demuestran que nuestra tipología de estudio es más visible de lo que se reconoce y que su manera de producir exposiciones con características intrínsecas del artista está presente pese a que sea un curador consagrado, director de una institución, emergente, europeo, latinoamericano, hombre o mujer. Más allá de concluir si el curador es un artista buscábamos efectuar un análisis de esta tipología curatorial ya que las fuentes bibliográficas sobre este tema se han desarrollado recientemente. Pese a que el curador-artista se encuentra marcando tendencias en lo relativo al análisis y muestra del arte contemporáneo, hemos constatado que aún existe una fuerte controversia y una llamativa resistencia a su consideración como demiurgo del arte.

## Bibliografía

- ABRAMOVIC, M. (2003). "When Things work and When they don't" [Mensaje en un Blog]. The Next Documenta should be Curated by an Artist de Jens Hoffmann and Electronic Flux Corporation. Recuperada de: [http://projects.e-flux.com/next\\_doc/m\\_abramovic.html](http://projects.e-flux.com/next_doc/m_abramovic.html)
- ALTSHULER, B., Phaidon Editores. (2013). *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. London: Phaidon
- ARTSY, (9 de Agosto 2013) About ICI: Independent Curators International. Artsy. Artsy.net. Recuperado de <https://www.artsy.net/curatorsintl/article/independent-curators-international-ici-about-ici-1>
- ARTTUBE, [ARTtube]. (2016, enero 6). Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art, Stedelijk Museum Amsterdam [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XITXYVx8O9I>
- BALZER, D. (2014). *Curationism: How Curating took over the Art World and everything else*. Canada: Canada Council for the Arts
- BBC World News. [bbcworldnewslive225] (2013, Octubre 10). BBC News The Armory Show The art exhibition that shocked US in 1913. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SCDLEMIKswA>
- BENJAMIN, W. (2015). *El autor como productor*. [Traductor Erger, W.]. Madrid: Casimiro (1934)
- BENJAMIN, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. [Traductor Andrés E. Weikert]. Buenos Aires: La Marca Editora (1936)
- BENNETT, T. (1995). *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London: Routledge
- BOURDIEU, P. (1997). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Traductor Kauf, T.). Barcelona: Anagrama (1995)
- BRYAN-WILSON, J. (2003). A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art. Ekeberg, J. (2003). *New Institutionalism*. (pp. 89-109). Oslo: Office for Contemporary Art Norway
- CONTRERAS, J. (4 de julio de 2018). GABRIEL PÉREZ-BARREIRO: "En la Curaduría Hay un Autoritarismo implícito que me pone incómodo". Artishock Revista. Recuperado de: <http://artishockrevista.com/2018/07/04/gabriel-perez-barreiro-en-la-curaduria-hay-un-autoritarismo-implicito-que-me-pone-incomodo/>
- DERIEUX, F. (ed). (2007). *Harald Szeemann Individual Methodology*. Zurich: JRP Ringier
- DOCUMENTA. (sin fecha). Documenta Retrospective. Página oficial de Documenta: [documenta.de](http://documenta.de). Recuperado de [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5)



- DOCUMENTA. (2012). Documenta 13: catálogo / [Artistic Director, Carolyn Christov-Bakargiev; Head of Publications, Bettina Funcke]. Ostfildern: Hatje Cantz
- ENWEZOR, O. (2002). *The Black Box*. Documenta 11, Platform 5: Exhibit Catalogue. Recuperado de: [http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor\\_Documenta\\_BlackBox.pdf](http://web.mit.edu/smt/www/4.662/Enwezor_Documenta_BlackBox.pdf)
- ENWEZOR, O. (2010). Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form. En Filipovic, E., Van Hal, M., Ovstebo, S. (Ed.), *The Biennial Reader* (pp.426-445). Bergen, Noruega: Bergen Kunsthall
- FILIPOVIC, E., Van Hal, M., Ovstebo, S. (Ed.). (2010). *The Biennial Reader*. Bergen, Noruega: Bergen Kunsthall
- FILIPOVIC, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press
- FILIPOVIC, E. (2017). *The Artist as Curator: An Anthology*. Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther Konig
- FILIPOVIC, E. [WCSCD Curatorial Course]. (2019, Febrero 7). Lecture by Elena Filipovic, Duchamp, the most influential curator of the 20th century? MoCAB [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=O8lwTNglbRY>
- FOSTER, H. (1995). *The Artist as Ethnographer*. (pp. 302-309). Marcus, G., Myers, F. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press
- FOSTER, H. (2001). *El Artista como Etnógrafo*. (pp. 176-207). *El Retorno de lo Real* (Traducción Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Ediciones Akal (1996)
- FOUCAULT, M. (1969). *What is an author*. En Foucault, M. (1998). *Aesthetics, Method and Epistemology*. Faubion, J.D. (eds). Essential Works of Foucault - Vol II. New York: New York Press
- GEORGE, A. (2015). *The Curator's Handbook*. London: Thames & Hudson
- GRAHAM, B., COOK, S. (2010). *Rethinking Curating: Art After New Media*. London: The MIT Press
- GREEN, A. (2018). *When Artist Curate, Contemporary Art and the Exhibition as Medium*. London: Reaktion Books
- GREENBERG, R., Ferguson, B.W., Nairne, S., (1996). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge
- GUGGENHEIM (2013-2015). *Dispatches*. Guggenheim Blogs. Recuperado de: <https://www.guggenheim.org/blogs/category/map/dispatches>
- GUTIÉRREZ, A. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba, Ferreyra Editor. Recuperado de: <http://www.fhycs.unam.edu.ar/carreras/wp->

content/uploads/2017/03/Alicia-B.-Gutierrez-Las-practicas-sociales-una-introduccion-a-Pierre-Bourdieu..pdf

-HEINICH, N. (2010). *La sociología del Arte*. [2nda Edición]. Buenos Aires: Nueva Visión

-HEINICH, N. (2017). *El Paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. [2nda Edición] Madrid: Casimiro Libros (2014)

-HEINICH, N. (1995). *Harald Szeemann un caso singular*. Paris: L'Échoppe

-HOFFMANN, J. (2014). *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson

-ICI. (s.f.). *Independent Curators International*. Project DO IT. Recuperado de: <http://curatorsintl.org/special-projects/do-it>

-KUNSTHALLE DÜSSELDORF. (2018-2019). *Harald Szeemann Grossvater: Ein Pionier Wie Wir* [Exhibición]. Düsseldorf Alemania, Kunsthalle Düsseldorf.

-LIZONDO Sevilla, L., Salvador Luján, N., Marcenac, V., Bosch Reig, I. (2011-2012). *Las Exposiciones de la Vanguardia Europea de principios del siglo XX como Patrimonio cultural, artístico e histórico de una época*. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València Recuperado de: [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33802/2012\\_6-7\\_237-244.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/33802/2012_6-7_237-244.pdf?sequence=1)

-McSHEA, M. (sin fecha). *A Finding Aid to the Walt Kuhn Family Papers and Armory Show Records, 1859-1978 (bulk 1900-1949)*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Recuperado de: <https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2011/06/Armory-Show.pdf>

-MARTÍNEZ, C. (2013). *The Politics of Attitude: On the Relationship Between attitudes, skepticism and disengagement*. Germano Celant (Ed.). Catálogo *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*. Fondazione Prada, Milan, Pogetto Prada Arte

-MENAKER Rothschild, D. (1991). *Picasso's <<Parade>>*. London: Sotheby's Publications & Philip Wilson Publisher

-MoMA. [The Museum of Modern Art] (2016, Abril 27). Catherine David on Curating with an International Perspective | MoMA LIVE [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=v\\_iQmkP464I](https://www.youtube.com/watch?v=v_iQmkP464I)

-MONNAIE DE PARÍS. (2015). *Marcel Broodthaers Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*. Paris. Recuperado de [file:///Users/tressler/Downloads/broodthaers\\_livret\\_adultes.pdf](file:///Users/tressler/Downloads/broodthaers_livret_adultes.pdf)

-MORGAN, J. (2013). *What is a Curator*. J. Hoffmann (Ed.), *Ten Fundamental Questions on Curating* (pp. 21-32). London: Mousse Magazine & Fiorucci Art Trust

- MUSCATELLO, M. (17 de mayo de 2017). El Ocaso de la Curaduría: Sobre la 57ª Bienal de Venecia . *Artishock Revista*. Recuperado de: <http://artishockrevista.com/2017/05/17/ocaso-la-curaduria-la-57-bienal-venecia/>
- MYERS, J., MARKOPOULOS, L. (2010). *HasZ as is /as if*. San Francisco: California College of the Arts MA Program in curatorial practice
- OBRIST, H. U. (2011). *A Brief History of Curating* . Zurich: JRP Ringier
- OBRIST, H.U. [TEDxMarrakesh]. (10 de Octubre 2011). The Art of Curating [Archivo video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gyIVCqf23cA>
- OBRIST, H. U. (18 de Diciembre de 2014). *The Kitchen Show: How to host an art exhibition in your kitchen*. The Paris Review. Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/12/18/the-kitchen-show/>
- O'NEILL, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture (s)*. London: The MIT Press
- O'NEILL, P. (Noviembre 2005). Co-dependent Curator. *Art Monthly* (nº 291). Recuperado de: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/the-co-dependent-curator-by-paul-oneill-november-2005>
- PEIST, N. (2012). *El Éxito en el Arte Moderno, Trayectorias artísticas y Proceso de Reconocimiento*. Madrid: Abada Editores
- SEVOVA, D. (2016). *The Artist as The Curator as The Artist (The Art of Curating or How about a Paracuratorial Turn?)*. Zurich, Corner College. Recuperado de <http://materials.corner-college.com/2016/pdf/the-artist-as-the-curator-concept.pdf>
- SMITH, T. (2012). *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International (ICI)
- THORNTON, S. (2008). *7 days in the Art World*. New York: W.W. Norton & Company
- VARGAS, M. (sin fecha). *Notas al Texto de Hal Foster "El Artista como Etnógrafo"* (El retorno de lo real, Akal, Madrid, 2001). Recuperado de: [https://www.academia.edu/32271474/Notas\\_al\\_Texto\\_de\\_H.\\_Foster\\_El\\_artista\\_como\\_etn%C3%B3grafo](https://www.academia.edu/32271474/Notas_al_Texto_de_H._Foster_El_artista_como_etn%C3%B3grafo)
- ZABEL, I. (2001). *Making Art Visible*, en id., *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecume on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International

## Referencia de Imágenes

-Burkhard, B. (1972). *Harald Szeemann at the last night of documenta 5* [Fotografía digitalizada]. Recuperada el 19 de abril 2019 a través de: <https://kunstkritikk.com/harald-the-hero/>

-Fotógrafo desconocido. (1991). *Obra de Peter Fischli & David Weiss, World Soup* [Fotografía Digitalizada]. Recuperada el 8 de mayo 2019 a través de: <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/the-kitchen-show>

-Fotógrafo desconocido. (1915-1916). *The Last futurist exhibition, Petrogard* [Fotografía Digitalizada]. Derechos de fotografía pertenecientes a la Fundación Beyeler. Recuperada el 1 de abril 2019 a través de: <https://www.artsy.net/artwork/010-the-last-futurist-exhibition-of-painting>

-Glaeser, H. (1960). *Exposición internacional de surrealismo en la Galería Daniel Cordier, París 1960* [Fotografía en sales de plata digitalizada]. Recuperada de forma digital el día 4 de abril 2019 por: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100380390>

-Schiff, J. (1942). *Installation View of Exhibition 'First Papers of Surrealism' Showing String Installation* [Fotografía en sales de plata digitalizada]. Cortesía de Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY. Recuperada el día 29 de marzo 2019 a través de: [https://icaphila.org/miranda\\_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/](https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/)

-Shunk, H., Kender, J. (1969). *Michael Heizer, Depression* [Fotografía]. Recuperada el 4 de abril 2019 del catálogo Germano Celant. *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, Pogetto Prada Arte

-Shunk, H., Kender, J. (1969). *Gilberto Zorio, Torce* [Fotografía]. Recuperada el 4 de abril 2019 del catálogo Germano Celant. *When attitudes become form Bern 1969/Venice 2013*. Milan: Fondazione Prada, Pogetto Prada Arte